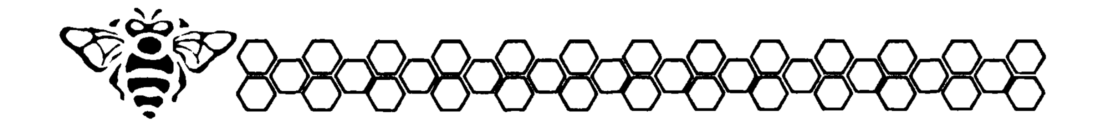


СЛАВЯНСКИЙ СТИХ

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ И ПРИКЛАДНАЯ ПОЭТИКА





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА им. В. В. ВИНОГРАДОВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

СЛАВЯНСКИЙ СТИХ

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ И ПРИКЛАДНАЯ ПОЭТИКА

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
23 – 27 июня 1998 г.



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2001

ББК 81.2Р
С 47

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 01-04-16113

Рецензенты:
канд. филол. наук *И. Ю. Подгаецкая,*
канд. филол. наук *З. Ю. Петрова*

С 47 Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23—27 июня 1998 г. / Под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. - М.: Языки славянской культуры: Наука, 2001. - 416 с. – (Studia poetica).

ISBN 5-7859-0098-X

В сборнике представлены наиболее интересные работы ведущих российских, американских, канадских, новозеландских, немецких, итальянских, финских, польских, болгарских, югославских, белорусских стиховедов по разделам: «Метрика и ритмика», «Ритм и морфология, ритм и синтаксис», «Ритм, лексика и семантика», «Фонетика, рифма, строфика», «Народный стих и литературный стих», «Сравнительное стиховедение», «Современные точные методы исследования стиха».

Для широкого круга филологов — лингвистов и литературоведов.

ББК 81.2Р

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.



СОДЕРЖАНИЕ

РИТМ, ЛЕКСИКА, СЕМАНТИКА

ФОНЕТИКА, РИФМА, СТРОФИКА

НАРОДНЫЙ СТИХ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИХ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ

КОМПЬЮТЕРНЫЕ МЕТОДЫ СТАТИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В СОВРЕМЕННОМ СТИХОВЕДЕНИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга «Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика» представляет собой материалы международной конференции, проходившей 23—27 июня 1998 г. в Петергофе по инициативе Санкт-Петербургского государственного университета и Института русского языка Российской академии наук. Конференция называлась «Лингвистическая и прикладная поэтика в системе современных наук»; в центре внимания ее были проблемы стиха, так как эта область поэтики ближе всего сейчас к применению точных научных методов исследования.

Изучение русского и славянского стиха — это передовой край современной науки о стихе. Стиховедение — дисциплина на стыке двух наук: литературоведения и лингвистики. Опираясь на опыт лингвистики как более научной из этих двух дисциплин, стиховедение в последние годы активно расширяет поле своей деятельности. Оно все чаще выходит за пределы традиционного тематического четырехугольника «метрика — ритмика — рифма — строфика», чтобы исследовать, как влияют ритм, рифма и т. д. на грамматику, синтаксис, фонетику, семантику стиха. Отсюда основные тематические разделы предлагаемого сборника: «Метрика и ритмика», «Ритм и морфология, ритм и синтаксис», «Ритм, лексика, семантика», «Фонетика, рифма, строфика» и по-прежнему значимые «Народный стих и литературный стих» и «Сравнительное стиховедение».

Научность в наше время — это прежде всего опора не на субъективные впечатления и интерпретации, а на объективные констатации фактов и их отношений с помощью математических методов. Одним из первых применил подсчеты к русскому стихосложению Андрей Белый в 1910 г.; в зарубежной науке эта практика до сих пор зовется «русским методом». За последние десятилетия она сильно усовершенствовалась, к изучению стиха применяются все более развитые математические методы, поэтому последний раздел сборника естественно называется «Компьютерные методы статистического анализа в современном стиховедении».

В конференции участвовали стиховеды из России, Белоруссии, Польши, Болгарии, Югославии, Словении, Германии, Италии, Англии, США, Канады, Новой Зеландии, начиная от ветеранов этой науки и кончая молодыми аспирантами. Предыдущая конференция такого рода состоялась в Москве в 1995 г.; материалы ее были изданы под заглавием «Славянский стих: Стихо-

ведение, лингвистика и поэтика» (М.: Наука, 1996). Еще более ранние конференции с такой программой проходили в 1961 и 1966 годах в Варшаве и затем в 1975 и 1987 годах в Лос-Анджелесе. Сборники материалов этих конференций пользуются заслуженной известностью среди специалистов.

В организационный комитет конференции входили: М. Гаспаров (председатель), М. Красноперова, Б. Шерр (заместители председателя), Г. Мартыненко (секретарь), Е. Казарцев (помощник секретаря), Дж. Бейли, А. Герд, И. Лилли, А. Прохоров, Т. Скулачева. В программный комитет — М. Гаспаров (Москва), Г. Баран (США), Дж. Бейли (США), М. Красноперова (Петербург), И. Лилли (Новая Зеландия), А. Прохоров (Москва), Т. Скулачева (Москва), Б. Шерр (США).



МЕТРИКА И РИТМИКА

М. И. ШАПИР
(Москва)

НА ПОДСТУПАХ К ОБЩЕЙ ТЕОРИИ СТИХА
(основные методы и понятия)*

1. Летом 1995 г., открывая международную стиховедческую конференцию, М. Л. Гаспаров подвел итог достижениям науки о русском стихе. Он сказал, что «традиционные ее четыре области — метрика, ритмика, рифма, строфика — разработаны уже так хорошо, что новых революций там в ближайшее время не предвидится»: «методика исследования <...> выработана», и «требуются только время и способные аспиранты» [7.*5*]. Спору нет, успехи русского стиховедения и вправду очень велики, но подавляющее большинство их относится к *истории* стиха (хотя и здесь последнее время наметилась тенденция к кардинальному пересмотру целого ряда представлений, еще недавно казавшихся незыблемыми [см. 27, 17 и др.]). В области *теории* ситуация значительно менее благополучная: заостряя проблему, можно сказать, что теории стиха как единой отрасли знания до сих пор не существует [ср. 15.*259*].

Разумеется, это не означает отсутствия работ, имеющих теоретико-стиховедческое значение, но общие положения, высказываемые в этих работах, как правило, страдают фрагментарностью и внесистемностью. У нас нет ни одной теории стиха, которая увязывала бы самые разные стиховедческие понятия, выводя их из фундаментального определения стиха как такового. Само за себя говорит уже то обстоятельство, что наша наука располагает пока лишь единственной, и притом безнадежно устаревшей, монографией, в заглавии которой значится: «Теория стиха». Заявив, будто «*нет ничего в стихе, чего не было бы в языке*» [21.*74*, ср. *19*], автор этой книги, опубликованной 60 лет назад, отнял у себя всякую возможность установить отличие стиха от прозы. Симптоматично следующее признание Л. И. Тимофеева: «Понятие стиха, стихотворной речи представляется <...> чрезвычайно смутным» [21.*43*]. Но без прояснения этой смутности построение общей теории есть задача невыполнимая.

* Работа подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 01-06-80103; «Теория русского стиха»).

Не следует расценивать работы по частным теоретическим проблемам (таким, как теория рифмы или теория метра и ритма) в качестве своего рода «разделов» единой теории стиха. Проза тоже бывает метрической или рифмованной, и назначение теории состоит в том, чтобы разобраться, среди прочего, чем именно метр, ритм или рифма в стихе отличаются от своих прозаических аналогов. Поясню на конкретном примере. В книге «Рифма, ее история и теория» В. М. Жирмунский предлагал «отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [9.*9*]. Это определение, на мой взгляд, может вызвать два существенных нарекания. Во-первых, не всякий звуковой повтор, выполняющий метрическую функцию, позволительно называть рифмой: упомяну хотя бы о метрической роли аллитерации в древнегерманском стихе и его имитациях. Во-вторых, не всякая рифма является метрически значимой: нерегулярная, непредсказуемая рифма есть фактор ритма, а не метра [см. 23, *69—70* и др.]. Процитированное определение, судя по всему, не работает, однако Ю. М. Лотман [13.*59—60*] упрекнул Жирмунского не за это, а за то, что под его определение не подпадают рифмы в прозе. Наверное, неправильно строить определение рифмы так, будто это явление за пределами стиха не встречается. Но требовать единого определения, которому в равной мере удовлетворяли бы рифмы стихотворные и прозаические, тем не менее не приходится.

Дать такое определение невозможно. То, что является рифмой в стихе, может не быть рифмой в прозе, и наоборот:

<...> Там некогда гулял и я,
Но вреден север для меня.

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.
Быстро месяц бежит в прорезях белых туч.
Где-то в сырой траве часто кричит дергач.

Созвучия вроде *я* : *меня* (Пушкин) или *ночь* : *туч* : *дергач* (Ходасевич) в прозе не воспринимались бы как рифмы. Насквозь прорифмованное начало стихотворения Маяковского (*У- // лица. // Лица // у / догов годов рез- че. // Че- // рез* и т. д.), будучи переписано прозой, тут же лишится всех своих рифм: *Улица. Лица у догов годов резче. Через железных коней* и т. д. С другой стороны, созвучия, вызванные совпадением грамматических форм, будучи достаточными для ощущения рифмы в прозе, не всегда воспринимаются как таковые в стихе. Вот фрагмент из фольклорного «Петрушки» (проза со спорадическими рифмами): «Я голландский штаб-лекарь, из-под каменного моста аптекарь и зуболечебный доктор. Настоящие костяные зубы вынимаю, дере-

вянные вставляю, на тот свет живьем людей отправляю. Принимаю на ногах, отправляю на костылях». Все эти *вынимаю* : *вставляю* : *отправляю* : *принимаю* выступают здесь как равноправные рифмы, независимо от места, занимаемого в тексте. Иначе обстоит дело в стихе. Те же самые глагольные формы на *-аю* в небольшой цитате из Пушкина употребляются 5 раз, но статус рифмы имеют лишь две из них, выступающие в конце стиха:

По капле, медленно глотаю скуки яд.
Читать хочу; глаза над буквами скользят,
А мысли далеко... Я книгу закрываю;
Беру перо, сижу, насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор <...>

Для того чтобы понять, почему прозаическая рифма теряет свою «рифменность» в стихе, а стихотворная рифма — в прозе, надо сначала понять, чем вообще всякий стих отличается от всякой прозы.

Другим признаком отсутствия общей теории стиха является то обстоятельство, что стиховедческие статьи для одного справочного издания пишут иногда разные авторы с несходными теоретическими воззрениями. Это значит, что те или иные компоненты стиха они мыслят изолированно, не отдавая себе отчет в том, что определения метра, ритма, рифмы, строфы и т. д. могут не стыковаться друг с другом. С этой точки зрения примечателен «Словарь литературоведческих терминов» под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева (1974). Статью «Стих» в ней написал один ученый, «Ритм» — другой, «Метр» третий, «Рифму» — четвертый, и среди них такие «разномышленники», как Л. И. Тимофеев и В. А. Никонов. Но, пожалуй, самое яркое свидетельство зачаточного состояния теории стиха состоит в том, что не существует двух разных учебников или словарей, чтобы в них давались тождественные определения одному и тому же стиховедческому понятию, хотя бы самому «простому», такому, как рифма или строфа (разве что эти определения принадлежат одному автору).

Возьмем понятие строфы. В «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского говорится, что строфа — это «сочетание нескольких стихов, объединенных общей мыслью» [10.*289*]. А что если в строфе высказываются две или три мысли? И неужели всякий раз, когда мысль выходит за пределы строки, мы должны констатировать появление строфы в астрофическом произведении?

Не многим лучше определение В. А. Никонова из «Словаря литературоведческих терминов»: строфа — это «сочетание стихов, объединенных общ<е>й рифмовкой и представляющих ритмико-синтаксическое целое, резко отделенное от смежных стихосочетаний большой паузой, завершением рифменного ряда и иными признаками» [18.*387*]. Что такое «иные признаки», я не знаю и потому судить о них не берусь, но в остальном определение несостоятельно. Для начала, строфа не нуждается в общей рифмовке как в обязательном условии своего существования: четкое строфическое членение может иметь и белый стих. Далее, строфа далеко не всегда является ритмико-синтаксическим целым: перенос грамматической конструкции из строфы в строфу — межстрофный enjambement — явление вполне законное даже в классическом русском стихе, а тем более в современной поэзии [14.*318—319*]; так, подавляющее большинство октав поэмы Т. Кибирова «Сортиры» (84%) синтаксически связано между собой. Кроме того (и это следует из предыдущего), строфы не должны непременно отделяться друг от друга «большой паузой» (к тому же пауза — категория декламации, а это значит, что длина паузы во многом на совести читающего). Наконец, завершение строфы может не совпадать с завершением цепочки рифм: это доказывается наличием парных, тройных или цепных строф (таких, как терцины и т. п.).

Мне трудно признать удачным и то определение строфы, которое предложил М. Л. Гаспаров в «Литературном энциклопедическом словаре»: строфа — это «группа стихов, объединенных к<аким>-л<ибо> формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу» [6.*425*]. Я вижу здесь логическую ошибку: в правой и левой части определения фигурирует одно и то же понятие. Но даже если избавиться от тавтологичности, устранив из определения слова «из строфы в строфу», поправить дело не удастся: в этом случае окажется, что строфа — это группа стихов, объединенных каким-либо периодически повторяющимся формальным признаком. Не говоря уже о том, что периодически повторяются все форманты метра, а не только строфообразующие, под определение Гаспарова подойдет любое астрофическое произведение, написанное, скажем, по модели стихотворения «Дом, который построил Джек». Его текст делится на стихотворные абзацы, равные законченному сложноподчиненному предложению, имеющие аналогическое начало и тождественную концовку; при этом каждый следующий абзац длиннее предыдущего на одно придаточное. Периодическая повторяемость вне сомнения, но квалифицировать такие абзацы как строфы, мне кажется было бы неправильно.

Между тремя разноречивыми определениями, ни одно из которых не согласуется с наличной поэтической традицией, нет почти ничего общего, за

исключением указания на то, что строфа — «сочетание нескольких стихов» (по Квятковскому), просто «сочетание стихов» (по Никонову) или «группа стихов» (по Гаспарову). Однако и этот необходимый, но совершенно недостаточный трюизм для некоторых теоретиков стиха, судя по всему, не очевиден. Я напомню о предложении двух исследователей ввести понятие одностишной строфы: такими строфами, по их мнению, пишутся в том числе гексаметры [см. 16.*193* и др.][1].

С точки зрения своей запутанности и практической неприложимости понятия рифмы или строфы мало чем отличаются от других теоретико-стиховедческих понятий, например такого, как система стихосложения. В первом же абзаце книги, содержащей богатый и интересный материал, С. И. Кормилов отмечает, что это понятие «существует в двух пересекающихся <и, добавим, нечетко определенных. — *М. Ш.*> значениях» [12.*3*]. В дополнение к ним исследователь вводит «третий уровень понимания систем стихосложения», на котором противопоставляются друг другу системы «основные» и «маргинальные» [12.*4*]. Самый термин «маргинальные системы стихосложения» я считаю полезным и продуктивным, но неопределенность его приводит к тому, что в качестве таковых систем описываются факты иного порядка. Это, во-первых, «лапидарный слог» — явление, на мой взгляд, не стиховедческое, а жанрово-стилистическое: эпиграфические надписи бывают стихотворными, прозаическими и версификационно неопределенными (в силу своей краткости и ограниченности контекста). Во-вторых, это «литературный моностих» — его я определил бы не как систему стихосложения, а как твердую форму: одностишия могут относиться к самым разным системам стихосложения (квантитативной, силлабо-тонической, тонической и др.). В-третьих, это «метризованная проза», которая не есть система стихосложения уже потому, что проза. В-четвертых, это «свободный стих» несомненно, система стихосложения, но только не маргинальная, а одна из основных. Правда, С. И. Кормилов говорит о «свободном стихе эпохи господства силлаботоники» [12.*118*], но ведь его исследование не историческое, а теоретическое. Верлибр в XIX в. был не более маргинален, чем тоника в XVIII в. или силлабика в XX не станем же мы на этом основании причислять тонику и силлабику к маргинальным системам стихосложения.

---

[1] Значительно более адекватной мне кажется (ниже станет ясно почему) трактовка строфы, изложенная в другои статье М Ю Лотмана· «В первом приближении под строфои понимается такая последовательность стихотворных строк, которая, во первых, каким то образом выделяется из общего массива строк данного текста и, во - вторых, в каком то отношении эквивалентна другим аналогичным последовательностям стихотворных строк этого же текста» [14 *305*]

Хочется надеяться, что мои претензии к неопределенности терминов не будут восприняты как чистая схоластика: за крайней расплывчатостью понятий стоит недопонимание специфики явлений, которое грозит растворить объект исследования в океане так называемых фактов. Чтобы этого не случилось, нам понадобится общая теория стиха, которую можно построить только с опорой на логико-методологическую рефлексию.

2. Выше уже шла речь о том, почему в основе разрабатываемой теории должно лежать определение стиха в его отличии от прозы: понятие стиха необходимо для вывода всех остальных теоретико-стиховедческих понятий, в то время как само оно из них не выводимо. Это значит, что дедуктивное определение стиха наука дать не в состоянии. Индуктивным это определение тоже быть не может: сколько бы стихов мы ни рассматривали, мы не в праве утверждать, что прочие обладают теми же признаками. При этом полная индукция немыслима: одни стихи безвозвратно утрачены, другие еще не написаны. Поэтому единственный метод, пригодный для построения исходного определения, — это феноменологическая редукция [ср. 11, 24].

Реальное его применение я представляю себе так. Вместо того чтобы ориентироваться на привычные формы, надо сосредоточиться на аномалиях. При условии, что маргинальные явления учтены нами достаточно широко, они очертят собой эмпирическое поле, в центр которого попадут наиболее распространенные случаи. Далее, выявленные крайности мы будем мысленно освобождать от конкретных эмпирических свойств, до тех пор пока не обнаружим то общее, что объединяет между собой столь разнородные явления. Если, однако, они на самом деле входят в некоторое единство, общий признак отыщется непременно. Нам следует спросить себя, отвечает ли он нашей интуиции стиха: действительно ли этим признаком обладают явления, без колебаний квалифицируемые как стихи, и не обладают явления, отношения к стихам не имеющие. Если да, можно сказать, что определение стиха мы получили.

В моем описании метода феноменологической редукции фигурирует слово «интуиция». Поскольку у многих коллег представления о науке сложились под влиянием методологии позитивизма (что, конечно, не мешает им в своих исследованиях опираться на внутреннее чутье), я подозреваю, что моя апелляция к интуиции может расцениваться как уступка субъективизму. Смею уверить, что это заблуждение. Чтобы отвергнуть определение стиха, полученное феноменологическим путем, мало указать на первый попавшийся предмет и заявить, что он тоже соответствует чьей-то интуиции стиха: интуитивное суждение, как любое другое, вполне может быть ошибочным, а потому нужно еще объяснить, что именно роднит предмет, произвольно названный стихом,

с другими предметами данного класса и одновременно отличает его от всех прочих предметов, в данный класс не входящих.

Феноменологическое разграничение стиха и прозы было содержанием моей специальной работы [25], основная идея которой сводится к следующему. Проза имеет три координаты, образуемые *речевой* протяженностью текста, *языковой* иерархией его уровней и *семиотической* его отнесенностью. В стихе к ним добавляется еще одна координата — *стиховая*. Проявляется она в том, что границы между ритмическими единствами часто идут вразрез с единствами языковыми, речевыми и семиотическими. Единицы стиха в общем случае вступают друг с другом в *парадигматические* отношения: они связаны не столько как части целого, сколько как разные модификации, как варианты одного инварианта. Синтагматических ограничений, регламентирующих сочетаемость одноуровневых стиховых форм, либо нет, либо они становятся формантами парадигматики при переходе на более высокий уровень: если синтагматически связаны стопы, парадигматически будут связаны строки, если синтагматически связаны строки, парадигматически будут связаны строфы, и т. д. Поэтому, если две одноуровневые ритмические формы в принципе допустимы в данном контексте, они, во-первых, взаимозаменимы и, во-вторых, свободно вступают в любые комбинации друг с другом (это правило не действует лишь тогда, когда текст строится как исчисление той или иной ритмической микропарадигмы [25.*35—36* и др.; 28]).

Таким образом, *стих* — это система сквозных принудительных парадигматических членений, структурирующих дополнительное измерение текста. Отсюда *дедуктивно* выводятся все прочие теоретико-стиховедческие понятия, наиболее важные из которых я попробую здесь сформулировать[2]. Стиховые парадигматические членения могут быть мелкими или крупными, постоянными или переменными. Разные *системы стихосложения* определяются в зависимости от постоянных парадигматических членений, и притом самых мелких: в силлабо-тонической системе наименьшей парадигматической константой является стопа, в силлабической слог, в тонической — такт, в верлибре — стих и т. д. *Метр* это совокупность постоянных парадигматических членений (всяких: и крупных, и мелких), делающая предсказуемым строение каждого следующего стиха (из всех основных систем русского стихосложения полностью свободен от метра один верлибр). *Ритм* — это совокупность переменных парадигматических членений в их отношении к постоянным [подробнее см. 26.*278 289* и др.]

---

[2] Ср : «Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений, подобно тому, как механика объясняет различные сооружения, а не только описывает их» [8.*69*].

Рифма — это любой фонетический или графический повтор, повышающий синтагматическую связность между собственно стиховыми одноуровневыми парадигматическими единицами (полустишиями, стихами, строфами и т. д.). Этим рифма отличается от прочих звуковых повторов, которые сцепляют друг с другом единицы, известные и за пределами стиха (аллитерация, в частности, устанавливает дополнительные связи между словами: *Вечер. Взморье. Вздохи ветра. // Величавый возглас волн*). Синтагматическая природа рифмы, по-видимому, обусловлена тем, что это единственное версификационное явление, которое зародилось и долгое время развивалось внутри прозы. (При этом в прозаической речи рифмой будет любой повтор фонетического комплекса перед диеремой, осознаваемый как таковой.) Всё это, впрочем, не мешает регулярной («канонизированной») рифме выступать в роли дополнительного фактора парадигматического членения стихов, но только функцию эту рифма принимает на себя лишь в составе единиц более высокого уровня: строф или строфоидов.

Строфа — это парадигматическая константа, принудительно вычлененная в тексте, объединяющая группу строк (минимум две) и повторяющаяся не менее двух раз (либо подряд, либо в урегулированном чередовании со строфами иной конфигурации). Гиперстрофа — это парадигматическая константа, объединяющая группу строф разной конфигурации (не менее двух) и повторяющаяся в тексте минимум два раза подряд. В качестве одного из компонентов гиперстрофы может также выступать принудительно вычлененная строка (О. Мандельштам. «Я не увижу знаменитой “Федры”...»). Твердая форма — это парадигматическая константа, охватывающая произведение в целом (минимальная твердая форма — моностих). Сверхтвердая форма — это парадигматическая константа, охватывающая группу произведений (например, венок сонетов). Эта номенклатура, ясное дело, неполна и нуждается в разработке и уточнении, но наметить пути развития теории она, я надеюсь, позволяет.

Заранее можно быть уверенным, что все эти определения (сжатые до предела и оставленные почти без примеров) многим покажутся необоснованными. Не вступая по этому поводу в полемику, я должен заметить, что определения такого рода неверифицируемы в принципе: доказать их истинность нельзя, как нельзя доказать истинность ни одного суждения типа *все P суть S*, если класс *P* открыт и предметы, его образующие, имеют эмпирическую природу. Даже если вы видели *десять тысяч белых лебедей*, вы не можете на этом основании заключить, что *все лебеди белые*, однако достаточно одного черного лебедя, чтобы это суждение опровергнуть — как сказал бы Поппер, фальсифицировать. Фальсифицируемость, то есть потенциальная опро-

вержимость, является необходимым условием осмысленности теоретического суждения, так же как верифицируемость — это необходимое условие осмысленности суждения исторического: неверифицируемое историческое высказывание или нефальсифицируемое теоретическое автоматически выходят за рамки науки как таковой [см. 32].

Если теоретические высказывания не могут быть доказаны ни при каких условиях, спрашивается, какой в них прок (тем более что индуктивная история стиха относительно успешно развивается независимо от дедуктивной теории)? Оправдание теории я вижу, прежде всего, в ее дополнительности по отношению к истории: мы хотим знать не только чем отличается стих разных авторов, разных эпох и народов, но и что между ними общего (теоретическое знание есть знание об универсалиях). Не следует также преувеличивать независимость истории от теории: она предоставляет понятийный аппарат для любого исторического исследования, особенно полезный при столкновении со «странными» явлениями, по поводу которых молчит наша интуиция (таковы, например, «стихи на карточках» Л. Рубинштейна, у многих вызывающие недоумение [см. 26.*301* примеч. 10]). В свою очередь, история собирает материал, необходимый для разработки теории: ее развитие обеспечивается постоянно возобновляемыми попытками ее фальсификации. Мы должны всё время проверять, не вступают ли исходное определение и его следствия в противоречия с фактами и друг с другом, однако до тех пор, пока такие противоречия не откроются, любая теория (и предлагаемая мною в том числе) обязана считаться истинной (если, конечно, ее не потеснит другая теория, имеющая не худшую фактологическую базу, но логически несовместимая с первой).

3. Для скорейшей фальсификации предлагаемой теории нужны коллективные усилия специалистов: автору непросто учесть ее многочисленные следствия и принять в расчет все факты, необходимые для ее проверки. Между тем рациональная дискуссия как форма научной деятельности в нашей области не пользуется популярностью. Мне кажется, как инициатор первой попытки построения общей теории стиха я бы мог рассчитывать на более заинтересованную помощь со стороны критически мыслящих коллег, но, к сожалению, известные мне попытки критики оставляют меня неудовлетворенным. Одну из них предпринял В. С. Баевский в дважды опубликованном отчете о конференции «Славянский стих». Вот что сказано там о моем докладе: «М. И. Шапир <...> предложил новое понимание стихотворной речи в отличие от прозаической. При этом он подверг критике представление Б. Я. Бухштаба <...> о стихотворной речи как речи с двойным членением <...> Произошло недоразумение. Докладчик критиковал определение Бухштаба за то, что под него

невозможно подвести некоторые случаи на грани между стихом и прозой. Но Бухштаб такую задачу не ставил.

Он опирался на понимание стиха и прозы Томашевским как двух полюсов, на которых свойства этих двух форм речи проявляются предельно ясно. “Если мы будем ходить по этим пограничным областям, — писал Томашевский, — у нас никогда не будет твёрдой уверенности, в какой сфере мы находимся, — в сфере стиха или в сфере прозы... <...> Для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путём установления такой границы, быть может мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы”. Так ощущал это Пушкин: *Волна и камень, стихи и проза, лёд и пламень»* [1.*145*; 2.*131—132*].

Я хотел бы обратить внимание на некоторые характерные особенности этого отрывка. Во-первых, В. С. Баевский уверяет, что я критикую Б. Я. Бухштаба за то, что тот не сумел выполнить задачу, которой не ставил. Это неверно: Бухштаб нигде не говорит, что под его определение стиха подходят не все стихи, а лишь некоторые. Напротив, он пишет следующее: «Любой текст <!> членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства <...> эта соотнесенность двух членений — основной признак стиха» [5.*110—111*].

Во-вторых, не имея возможности проиллюстрировать взгляды, приписываемые Бухштабу, высказываниями самого Бухштаба, автор хроники иллюстрирует их высказываниями Б. В. Томашевского. Оправданием этому якобы служит то, что Бухштаб в своих рассуждениях опирается на Томашевского. По этому поводу замечу следующее: я тоже опираюсь на многих предшественников, но предпочел бы, чтобы о моих взглядах судили по моим собственным высказываниям. Кроме того, Бухштаб нигде не говорит, что разделяет точку зрения Томашевского, а, наоборот, говорит, что «вопрос о разграничении стиха и прозы не решен» и «требует дальнейшего исследования» [5.*110*][3]. Наконец, Бухштаб развивает взгляды не одного Томашевского, но и Ю. Н. Тынянова [см.: 20.*147—148*; 24.*13 14* и др.], кото-

---

[3] В другой статье, написанной несколькими годами раньше, Бухштаб характеризует работу Томашевского [22], к которой апеллирует Баевский, как «значительную, но во многих отношениях очень спорную» [3.*395*]. Еще более суровый приговор теоретико-стиховедческому трактату Томашевского Бухштаб вынес в 1973 г.: «<...> тонкому ощущению стиха <...> противостоит здесь увлечение схемой, сулившей дать разрешение <.. > коренному вопросу об отношении стиха и языка < .> Попытка эта, я считаю, не удалась» [4 *74*]

рый подвергал анализу главным образом пограничные формы речи [подробнее см. 24.*88—94* и др.].

В-третьих, автор хроники сообщает, что я критикую Бухштаба за то, что под его определение стиха нельзя подвести некоторые периферийные явления. Это утверждение не соответствует действительности: я критиковал теорию Бухштаба за многочисленные внутренние (то есть логические) и внешние (то есть фактические) неувязки [см. 25.*12* и далее]. Ограничусь единственным примером. Бухштаб утверждает, что «основной признак стиха» — это «соотнесенность двух членений», синтаксического и стихового, причем «второе членение то совпадает, то расходится с первым» [5.*110—111*]. Иными словами, всякий стих определяется совпадением либо несовпадением стихового и синтаксического членений. Это высказывание относится ко всем стихам, и потому оно неверифицируемо. Но оно также нефальсифицируемо, ибо не способно противоречить фактам: стиховые и синтаксические членения неизбежно либо совпадают, либо не совпадают. Высказывания такого рода называют «полностью неразрешимыми»; их обобщающее значение равно нулю.

В-четвертых, ставя мне на вид теоретические воззрения Томашевского, автор хроники принимает за них ответственность на себя. Достоинства концепции Томашевского остаются достоинствами Томашевского, но недостатки становятся в то же время недостатками его последователя. Томашевский рассматривает стих и прозу как два полюса с непрерывным переходом от одного к другому: «Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях» [22.*7*]. Такого рода постановка вопроса была бы уместной, если бы различие было количественным и степень стиховности поддавалась измерению. В действительности эта граница — качественная, а все попытки количественного разграничения до сих пор приводили к курьезам (напомню, что Б. И. Ярхо [29.*175*], с помощью количественных методов изучавший версификационный статус пушкинской «Сказки о попе и о работнике его Балде», сделал вывод, что это проза).

Если бы имел место непрерывный переход, полярные явления отстояли бы друг от друга дальше, чем пограничные. Этого, однако, не наблюдается. Томашевский указывает два пункта, по которым стих разнится от прозы: «1) стихотворная речь дробится на <...> стихи <...> а проза есть сплошная речь»; «2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза <...> не обладает» [22.*4*]. Следовательно, полярные формы речи отличаются двумя признаками. Но таково же различие между формами пограничными, а именно между свободным стихом и метрической прозой. Верлибр разбит на строчки, а метрическая проза нет; в верлибре нет метра, а в метрической прозе есть. Выходит, что расстояние между «пограничными явлениями» не меньше, чем меж-

ду полюсами. При этом никакой проблемы с идентификацией не возникает: свободный стих — это стих, а метрическая проза — проза. Это значит, что взгляд на стих и прозу как на континуум переходных форм не имеет под собой оснований. Решение строить теорию стиха на материале «самых типичных, наиболее выраженных форм» речи [22.*8*] не может быть признано плодотворным: оно является уступкой эстетическим навыкам одной исторической эпохи.

В-пятых, в союзники себе и Томашевскому В. С. Баевский призывает Пушкина. Делает он это зря. Я думаю, Пушкин полагал, что непрерывный переход от стиха к прозе искать так же нелепо, как переход от волны к камню или же ото льда к пламени.

В заключение я позволю себе сказать несколько слов о другом отклике на мою теорию, принадлежащем перу Ю. Б. Орлицкого. Детально разбирать эту критику не имеет смысла, поскольку ее автор не пожелал потратить усилий на доказательства, но на одном его аргументе мне всё-таки хотелось бы задержаться. Согласно не совсем корректной формулировке Орлицкого, «в основу противопоставления, призванного опровергнуть вроде бы устоявшуюся и всех устраивающую "двойную сегментацию" Б. Я. Бухштаба, М. И. Шапир предложил положить противопоставление синтагматических и парадигматических отношений». Тем не менее «идея двойной сегментации, по мнению большинства собравшихся, пока устояла» [19.*413*]. Не пытаясь выяснить, уполномочен ли Ю. Б. Орлицкий говорить от имени большинства, я не могу не подивиться довольно-таки необычной манере решать научные споры: не только «большинство собравшихся», но и все могут быть не правы. Однако моему глубокоуважаемому коллеге не суждено войти в историю в качестве первооткрывателя нового пути к истине. По крайней мере один классик логики и методологии науки еще в 1970-е годы высказывал свое негодование по поводу того, что «принятие или отбрасывание научных фактов и принципов полностью отделено от демократического процесса <...> голосования» [31.*13*]. Правда, в отличие от Ю. Б. Орлицкого, Фейерабенд считал, что в таком голосовании должны принимать участие не одни только специалисты. Наоборот, он полагал, что «шайки интеллектуальных паразитов (Cliquen von intellektuellen Parasiten)» [31.*17* Anm 6] способны загубить любую перспективную идею, так как они часто исходят из «устоявшихся» и «всех устраивающих» воззрений. Если новый метод научной оценки и в дальнейшем будет браться на вооружение, было бы неплохо иметь в виду, что его предложил родоначальник анархистской теории познания. Основной ее постулат гласит: «.. есть лишь *один* принцип, который можно защищать при *всех* обстоятельствах и на *всех* стадиях человеческого

развития. Принцип этот — *всё дозволено* (*anything goes*; *mach, was du willst*)» [30, *28*, ср. *296*; 31, *45*].

Должен признаться, что аргументация моих оппонентов производит на меня удручающее впечатление, и не потому, чтобы я полагал свою теорию безусловно истинной. Наоборот, я почти уверен, что первая общая теория стиха окажется уязвимой и даже ошибочной, но ошибки в ней надо найти, а не просто от нее отмахнуться. Если же мы вместо этого и дальше будем критиковать друг друга с той же безответственностью за свои слова, подменяя исследовательскую деятельность разными формами ее имитации, наша наука будет обречена на роль глухой интеллектуальной провинции.

Литература

1. *Баевский В. С.* Пройденный путь: итоги конференции // Intern. J. of Slav. Ling. and Poetics. 1988/1995. Vol. XXXVIII. P. 142—149.
2. *Баевский В. С.* Пройденный путь: итоги конференции // Русистика сегодня. 1995. № 4. С. 128—136.
3. *Бухштаб Б. Я.* О структуре русского классического стиха // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 236. 1969. С. 386—408.
4. *Бухштаб Б. Я.* К вопросу о связи типов русского стиха со стилями произношения // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 67 74 (Slavistic Printings and Reprintings; [Vol.] 267).
5. *Бухштаб Б. Я.* Об основах и типах русского стиха // Intern. J. of Slav. Ling. and Poetics. 1973. Vol. XVI. P. 96—118.
6. *Гаспаров М. Л.* Строфа // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 425.
7. *Гаспаров М. Л.* Лингвистика стиха // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика: Материалы междунар. конф. 19 25 июня 1995 г. М., 1996. С. 5—17.
8. *Гумилев Н.* Анатомия стихотворения / Дракон: Альманах стихов. Вып. 1. Пб., 1921. С. 69 72.
9. *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923 (Вопросы поэтики; Вып. III).
10. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
11. *Кенигсберг М. М.* Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» [1923] / Подгот. текста и публ. С. Ю. Мазура и М. И. Шапира; Вступ. заметка и примеч. М. И. Шапира // Philologica. Т. 1. № 1/2. 1994. С. 149—189.
12. *Кормилов С. И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
13. *Лотман М. Ю.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
14. *Лотман М. Ю* Гиперстрофика Бродского Russ. Lit. 1995. Vol. XXXVII. № II/III. P. 303 332.
15. *Лотман Ю М* Русский стих. Основные размеры, входящие в европейский метрический фонд Słowianska metryka porównawcza. Warszawa, 1995. [T.] VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich. S. 259 349.
16. *Лотман М Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина Русское стихосложение XIX в : Материалы по метрике и строфике русских поэтов М., 1979. С. 145 257

17. *Ляпин С. Е.* К демифологизации ритмики русского 4-стопного ямба: (преимущественно на материале одического стиха Державина) // Philologica. 1997. Т. 4. № 8/10. С. 307—322.
18. *Никонов В.* Строфа // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 387.
19. *Орлицкий Ю.* Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика // Новое лит. обозрение. 1996. № 17. С. 411—415.
20. *Руднев П. А.* Введение в науку о русском стихе. Вып. I. Тарту, 1989.
21. *Тимофеев Л. И.* Теория стиха. М., 1939.
22. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М., 1958.
23. *Шапир М. И.* Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Даугава. 1990. № 10. С. 63—87.
24. *Шапир М. И.* М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха // Russ. Ling. 1994. Vol. 18. № 1. P. 73—113.
25. *Шапир М. И.* «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 7—47.
26. *Шапир М. И.* Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1996. С. 271—310.
27. *Шапир М. И.* У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма: (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // Philologica. 1996. Т. 3. № 5/7. С. 69—101.
28. *Шапир М. И.* Исчисление силлабо-тонической парадигмы: Случай Сумарокова («Цефал и Прокрис») // Russ. Ling. 1997. Vol. 21. № 3. P. 287—291.
29. *Ярхо Б. И.* Свободные звуковые формы у Пушкина // Ars poetica. М., 1928. Сб. II: Стих и проза. С. 169—181.
30. *Feyerabend P.* Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge. L., 1975.
31. *Feyerabend P.* Wider den Methodenzwang: Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie. Frankfurt a. M., 1976.
32. *Popper K.* Logic der Forschung: Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft. Wien, 1935. (Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung; Bd. 9).

Н. ФРИДБЕРГ
(Канада)

ТЕОРИЯ РУССКОГО МЕТРА НА ОСНОВЕ ОГРАНИЧЕНИЙ*

Введение

В данной статье предлагается модель, которая генерирует иерархии предпочтений русских поэтов от XVIII до начала XX века. Явление, которое мы рассмотрим, — это пропуск ударений на сильных позициях четырехстопного ямба. В русских двудольных размерах вследствие длины слов ударение на сильных позициях часто пропускается. Строки, соответствующие идеальной метрической схеме ямба, такие, как «Мой дядя самых честных правил», не являются самыми распространенными. А. Белый [1] и К. Тарановский [4] показали, что наиболее употребляемой ритмической формой четырехстопного ямба является строка с пропуском ударения на предпоследней стопе («Она его не замечает», Пушкин), а самой редкой — строка с пропуском на второй и третьей стопе («Возлюбленная тишина», Ломоносов).

Иерархии предпочтения поэтов (от самой частой строки — до наиболее редко употребляемой) не могут быть генерированы традиционной генеративной метрикой — теорией, впервые предложенной Халле и Кайзером [9], и далее развитой Кипарским [11]. Главная задача генеративной метрики — это формулировка фильтров (или правил), которые позволяют разделить отступления от метра на *возможные* и *невозможные.* Иначе говоря, эта теория сосредоточивается на вопросе: «Чего же поэты никогда не делают?», но игнорирует вопрос: «Что поэты предпочитают делать или не делать?»

Еще Якобсон [10] показал, что описание метра должно включать в себя и абсолютные правила, и статистические тенденции, то есть предпочтения по-

* Выражаю благодарность К. Барнсу, Д. Беку, И Дрешеру, У. Идсарди, К. Райс, Н. Фаббу, Д. Холлу, К. Хансон, Б. Шерру за полезные комментарии. Это исследование частично спонсировалось грантом Social Sciences and Humanities Research of Canada профессору И. Дрешеру и К. Райс.

этов. Именно тенденции традиционно исследовались российской метрической школой, в частности Белым, Томашевским [5], Тарановским, Гаспаровым [2], Тарлинской [15]; в США этой проблеме посвящены работы Бейли [6], Шерра [14] и других.

Цель данной статьи — показать, что генеративный и статистический подходы к метру не являются несовместимыми. Предлагается модель, которая, как и генеративная метрика, отделяет возможные ритмические типы от невозможных, но, с другой стороны, генерирует иерархии ритмических форм по частоте их употребления. Статистика является неотъемлемой частью грамматики поэзии, поскольку статистика — следствие взаимодействия определенных *ограничений,* действующих в сознании (или подсознании) поэтов. Авторы недавно опубликованных работ по генеративной метрике (Хейз и Макикерн [7], Голстон и Риад [8]) впервые попытались моделировать статистические тенденции с помощью теории оптимальности (Принс и Смоленский [13]), то есть на основе теории генеративной фонологии, построенной на *ограничениях (constraints).* Следуя этим авторам, данная модель использует и несколько видоизменяет теорию оптимальности.

1. Теория оптимальности

Изложим основные положения теории оптимальности: а) язык — это система ограничений или фильтров; б) ограничения универсальны; в) ограничения упорядочены в *иерархию значимости* (перевод Зубрицкой [3]); г) иерархии в разных языках разные; д) фонологический процесс есть соревнование потенциальных фонетических форм (кандидатов) между собой.

Рассмотрим, как работает механизм теории оптимальности, на примере арабского слова /alqalamu/ 'ручка' (приведен Зубрицкой).

Таблица 1

/alqalamu/	Все фонемы сохраняются	Слог должен начинаться с согласной	Новые фонемы запрещены
А. al-qa-la-mu		*!	
Б. l-qa-la-mu	*!		
В. ?al-qa-la-mu			*

Последовательность фонем /alqalamu/, представленная в косых скобках, — это форма, хранящаяся в сознании носителя языка, то есть глубинная структура. В крайней левой колонке расположены *кандидаты* А, Б и В, то есть потенциальные фонетические реализации абстрактной формы alqalamu/.

Мы могли бы реализовать ее без всяких изменений (кандидат А в таблице) и таким образом создать слог, начинающийся с гласного. Во многих языках такая форма слога нежелательна. Мы могли бы улучшить форму начального слога путем уничтожения начальной гласной (кандидат Б) или прибавления глоттального смычного (кандидат В). Эти три формы соревнуются между собой. Ограничения расположены в верхней горизонтальной строке по порядку уменьшения их значимости.

Рассмотрим принцип «все фонемы сохраняются». Кандидаты А и В сохраняют все фонемы, присутствующие в глубинной структуре /alqalamu/, и, следовательно, не нарушают данное ограничение. Форма Б его нарушает (фонема /a/ уничтожается) и выходит из игры. Нарушение обозначается звездочкой, выход из игры отмечен восклицательным знаком.

Теперь соревнуются формы А и В. Чтобы выбрать победителя, обратимся к припципу «слог должен начинаться с согласной». Форма А нарушает данный принцип, поскольку начинается с гласной. Таким образом, форма В является победителем, хотя она и нарушает принцип «новые фонемы запрещены».

В существующем виде теория оптимальности не может быть применена к метру. Напомним, что наша цель — генерировать иерархию строк по частоте употребления, иными словами, мы должны генерировать несколько победителей, а данная модель всегда генерирует лишь одного.

Мы модифицируем теорию оптимальности следующим образом. Разделим ограничения на *абсолютные* (*inviolable*) и *относительные* (*violable*) [7]. Функция абсолютных ограничений — исключить из грамматики все несуществующие формы. Функция относительных ограничений — генерировать иерархию существующих форм по частоте их употребления.

Абсолютные ограничения мы будем обозначать заглавными буквами. Граница между абсолютными и относительными ограничениями представлена двумя линиями. Несуществующие кандидаты, как кандидат Г, заключены в скобки. Среди кандидатов, не нарушающих абсолютные ограничения, действует следующее правило: кандидат, проигравший первым, является наиболее статистически редко употребляемым (кандидат В). Кандидат, проигравший вторым, то есть кандидат Б, употребляется чаще кандидата В. Кандидат, выигравший соревнование (кандидат А), употребляется чаще всех остальных.

Таким образом, первое отличие нашей модели от теории оптимальности состоит в том, что генерируется более одного победителя и порядок, в котором кандидатам присваиваются звездочки, *интерпретируется как информация* о статистике. Другое отличие в том, что мы не считаем всех поэтов использующими один и тот же набор ограничений. Наоборот, грамматика каждого поэта характеризуется *количеством* ограничений, которые он использует.

Таблица 2

Наиболее строго выполняемые → наименее строго выполняемые

	АБСОЛЮТНОЕ ОГРАНИЧЕНИЕ	Относительное ограничение 1	Относительное ограничение 2
Кандидат А (более часто употребляемый)			
Кандидат Б (менее часто употребляемый)			*
Кандидат В (редко употребляемый)		*	
Кандидат Г (не встречается)	*!		

2. Ритмические формы

Ритмические формы — это типы строк, классифицируемые на основе пропуска (или отсутствия пропусков) ударений на сильном месте стиха [4]. Обозначим ударный икт через У, безударный — через Б. БУУУ означает: «строка четырехстопного ямба с пропуском ударения на первом икте».

Приводим следующие типы ритмических форм, впервые выделенные Белым, с приведенными им примерами из Пушкина (1, 2, 4, 6) и Державина (3, 5) (см. Табл. 3).

Пропуски ударений на первых двух иктах (как, например, в специально сочиненной Белым [1] строке: «И велосипедист летит», а также на последнем икте практически не встречаются в русской поэзии XVIII—XIX вв. [4].

Некоторые ритмические формы употреблены поэтами чаще, чем другие. Используя статистические данные Белого и Тарановского о частоте различных форм, мы можем организовать их в иерархии. Часто употребляемая форма занимает высокую позицию в иерархии, редко употребляемая — низкую (см. Табл. 4).

Отметим в XVIII веке присутствие форм (4) и (5) на одной ступени иерархии.

Может показаться, что наша модель имеет серьезный недостаток. Иерархия XVIII века и иерархия XX века выглядят абсолютно одинаково, несмотря на то, что разница между частотой употребления форм (5) и (6) составляет 1,9% в первом случае и 6,5% — во втором. Однако не ясно, что на самом деле воспринимают поэты — соотношения или конкретные цифры.

Таблица 3

Ритмические формы	Наше обозначение	Пример
1) без пропуска ударений	УУУУ	Мой дя-дя са-мых чест-ных пра-вил У У У У
2) пропуск на первой стопе	БУУУ	Он у-ва-жать се-бя за-ста-вил Б У У У
3) пропуск на второй стопе	УБУУ	Ца-ре-ви-чу мла-до-му Хло-ру У Б У У
4) пропуск на третьей стопе	УУБУ	И луч-ше вы-ду-мать не мог У У Б У
5) пропуск на первой и третьей стопах	БУБУ	А-лек-сан-дрий-ско-го стол-па Б У Б У
6) пропуск на второй и третьей стопах	УББУ	И кла-нял-ся не-при-нуж-ден-но У Б Б У
7) пропуск на первой и второй стопах	ББУУ	И ве-ло-си-пе-дист ле-тит Б Б У У

Таблица 4

Иерархия ритмических форм по эпохам (с цифрами Тарановского)

18 век	1814—1820	19 в. ст. пок.	19 в. мл. пок.
1. УУБУ (41.9)	1. УУБУ (48.3)	1. УУБУ (45.6)	1. УУБУ (54 0)
2. УУУУ (31.1)	2. УУУУ (27.2)	2. УУУУ (31.0)	2. УУУУ (24.9)
3. УБУУ (18.7)	**3. УБУУ (10.9)**	**3. БУБУ (8.0)**	**3. БУБУ (11.2)**
4. БУБУ (3.4)	4. БУБУ (7.1)	**4. БУУУ (7.6)**	**4. БУУУ (6.7)**
5. БУУУ (3.4)	5. БУУУ (5 2)	5. УБУУ (7.4)	5. УБУУ (3.0)
6. УББУ (1.5)	6. УББУ (1.4)	6. УББУ (0.4)	6. УББУ (0.2)

Начало 20 в.
1. УУБУ (40.9)
2 УУУУ (30.0)
3. УБУУ (11.2)
4. БУБУ (8.6)
5. БУУУ (7.9)
6 УББУ (1.4)

Иерархии ритмических форм отдельных поэтов (Белый)[1]

Глядя на статистические данные, приходим к следующим выводам: а) иерархии Сологуба и Баратынского одинаковые, но Сологуб не использует форму УББУ; б) иерархии Мережковского, Жуковского и Павловой одинаковые, но у Мережковского отсутствует форма УББУ, а у Павловой присутствуют и ББУУ, и УББУ.

Таблица 5

Поэты, использующие 6 ритмических форм (включая УББУ)

Ломоносов	Батюшков Богданович Дмитриев	Державин	Пушкин «ЕО»	Баратынский Мей Пушкин (?)
1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ
2) УУУУ	2) УУУУ	2) УБУУ	2) УУУУ	2) БУУУ
3) УБУУ	3) УБУУ	3) УУУУ	3) УБУУ	3) БУБУ
4) БУУУ	4) БУУУ	4) БУУУ	4) БУБУ	4) УУУУ
5) УББУ	5) БУБУ	5) БУБУ	5) БУУУ	5) УБУУ
6) БУБУ	6) УББУ	6) УББУ	6) УББУ	6) УББУ

Блок	Жуковский Полонский Брюсов	Павлова
1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ
2) УБУУ	2) УУУУ	2) УУУУ
3) УУУУ	3) БУУУ	3) БУУУ
4) БУБУ	4) УБУУ	4) УБУУ
5) БУУУ	5) БУБУ	5) БУБУ
6) УББУ	6) УББУ	6) УББУ
		7) ББУУ

[1] Обратим внимание на другую проблему· иерархия «Пушкин, "Евгений Онегин"» (далее ЕО) основана на данных Томашевского (5), а «Пушкин, Баратынский» на данных Белого. В данных Белого пропуск ударения на первом икте более предпочтителен, чем на втором (как XIX в), а в данных Томашевского наоборот (как XIII в) Еще предстоит выяснить, на каких строках и в каких произведениях Белый основывал свои подсчеты

Таблица 6

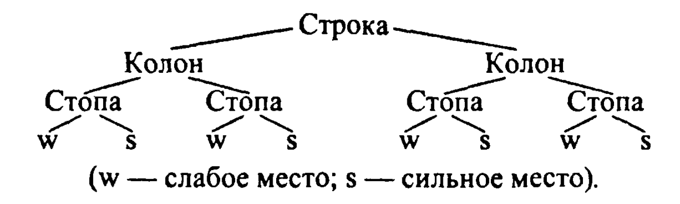
Поэты, использующие 5 ритмических форм (УББУ отсутствует)

Сологуб	Лермонтов	Некрасов Бенедиктов Майков А. Толстой Городецкий	Мережковский	Фет
1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ	1) УУБУ
2) БУУУ	2) БУУУ	2) УУУУ	2) УУУУ	2) БУУУ
3) БУБУ	3) УУУУ	3) БУУУ	3) БУУУ	3) БУБУ
4) УУУУ	4) БУБУ	4) БУБУ	4) УБУУ	4) УБУУ
5) УБУУ	5) УБУУ	5) УБУУ	5) БУБУ	5) УУУУ

3. Ограничения

Таким образом, наша задача — генерировать иерархии ритмических предпочтений, показанных в разделе 2.

Предлагаем следующую организацию строки четырехстопного ямба[2].



(w — слабое место; s — сильное место).

Границу между колонами мы будем обозначать через дефис, например УУ—БУ.

А. Абсолютные ограничения

Конец строки: последний икт в строке должен быть ударным (закон Тарановского)

Б. Ограничения, которые являются абсолютными у одних поэтов и относительными у других:

Вес колона: колон должен содержать хотя бы одно ударение (имеется нарушение у Павловой). Исключает формы ББУУ, БББУ.

[2] Барри Шерр обратил мое внимание на тот факт, что граница колона в четырехстоп ном ямбе никогда не отмечается цезурой Тем не менее без понятия «колон» иерархии ритмических форм генерировать невозможно. Наверное, цезура не является единственным показателем структурнои организации строки

Избегай 2 безударных иктов подряд:	строка не должна содержать двух последовательных безударных иктов (нарушается у некоторых поэтов). Исключает формы УББУ, ББУУ.

В. Относительные ограничения

Контраст:	строка должна содержать хотя бы один безударный икт. Нежелательная строка — УУУУ (регрессивная диссимиляция по Тарановскому [4])
Двойной колон:	хотя бы один колон должен содержать два ударных икта. Нежелательная строка — БУБУ, УББУ.
Симметрия:	колоны должны быть симметричны (как БУ-БУ или УУ- УУ).
Начало строки:	первый икт в строке должен быть ударным, чтобы выделить начало строки. Нежелательная строка — БУУУ, БУБУ. Важный принцип в XVIII веке.
Границы колона:	правый край колона, то есть второй икт, отмечается ударением. Нежелательная строка: УБУУ, УББУ. Важный принцип в XIX в.[3]

4. Таблицы

Сначала составим таблицу по Ломоносову, использующему 6 ритмических форм. У него абсолютными ограничениями являются конец строки и вес колонов; для краткости абсолютные ограничения показаны не будут. В крайней левой колонке таблицы (7) находится иерархия ритмических форм Ломоносова — от максимально употребляемой (1) к минимально употребляемой (6) — в том же порядке, как было показано в разделе 2.

Таблица 7

Ломоносов Капнист	Двойной колон	Начало строки	Границы колонов	Контраст
1) УУ-БУ				
2) УУ-УУ				*
3) УБ-УУ			*	
4) БУ-УУ		*		
5) УБ-БУ	*		*	
6) БУ-БУ	*	*		

---

[3] Заметим, что мы не должны включать в определение четвертый икт, так как его ударность регулируется ограничением «конец строки».

Докажем, что данная иерархия ограничений, показанная в верхней строке Таблицы (7), генерирует именно ту иерархию ритмических форм, которая была предложена на основе статистических данных. Первое ограничение, *Двойной колон*, говорит, что формы (5—6), которые его нарушают (поскольку содержат только по одному ударению на колон), употребляются реже, чем формы (1—4), которые данное ограничение выполняют. Из двух форм, (5) и (6), (6) является более редко употребляемой. (6) отличается от (5) тем, что она начинается с безударной стопы, и, следовательно, принцип начала строки нарушен. Заметим, что принцип начала строки выполняет две функции. С одной стороны, он предсказывает, что (6) употребляется реже, чем (5). С другой стороны, он показывает, что среди оставшихся кандидатов (1—4) форма (4) является наихудшей, так как она нарушает принцип начала строки (начинается с безударного икта). Остаются кандидаты (1—3). В форме (3) второй икт является безударным, то есть нарушается принцип границы колонов. Среди оставшихся кандидатов, (1—2), (2) является менее частым, потому что он нарушает принцип контраста.

Таким образом, ритмические предпочтения Ломоносова генерируются при помощи четырех относительных ограничений. Некоторые поэты используют пять ограничений, например, Пушкин и Блок применяют принцип симметрии, а Державин — принцип, запрещающий последовательность двух безударных иктов (см. Табл. 8—11).

Таблицы по Пушкину и Блоку могут быть охарактеризованы как *сложные,* потому что выбор между кандидатами (4—5) делается в самой последней колонке. Гораздо более простая таблица — «лестница» Батюшкова.

Таблица 11 выглядит точно так же, как таблицы «1812 1814» и «Начало XX века», — напомним, что иерархии ритмических форм у них одинаковые. Таблица «XVIII в.» отличается от таблицы по Пушкину лишь тем, что в ней отсутствует *принцип симметрии.* Поэтому кандидаты (4) и (5) употребляются одинаково часто, то есть выбор между ними не делается.

Таблица 8

Блок	Избегай 2 безударных иктов	Начало строки	Контраст	Границы колонов	Симметрия
1) УУ-БУ					*
2) УБ-УУ				*	
3) УУ-УУ			*		
4) БУ-БУ		*			
5) БУ-УУ		*			*
6) УБ-БУ	*				

Таблица 9

Державин	Избегай 2 безударных иктов	Начало строки	Двойной колон	Контраст	Границы колонов
1) УУ-БУ					
2) УБ-УУ					*
3)УУ-УУ				*	
4) БУ-УУ			*		
5) БУ-БУ		*	*		
6) УБ-БУ	*	*			

Таблица 10

Богданович Батюшков Дмитриев	Избегай 2 безударных иктов	Двойной колон	Начало строки	Границы колонов	Контраст
1) УУБУ					
2) УУУУ					*
3) УБУУ				*	
4) БУУУ			*		
5) БУБУ		*	*		
6) УББУ	*	*		*	

Таблица 11

Пушкин «ЕО»	Избегай 2 безударных иктов	Начало строки	Граница колона	Контраст	Симметрия
1) УУ-БУ					*
2) УУ-УУ				*	
3) УБ-УУ			*		*
4) БУ-БУ		*			
5) БУ-УУ		*			*
6) УБ-БУ	*		*		*

Изменение предпочтений, состоявшееся в XIX в., следует из перемены в упорядочении ограничений. Для XVIII в. *начало строки* стоит выше, чем *гра ницы колона*, а в XIX в. — наоборот (см. Табл. 12).

У поэтов, не использующих форму УББУ, ограничение «Избегаи 2 безударных иктов» является абсолютным в отличие от Пушкина и Державина, у которых оно нарушаемое (см. Табл. 13)

Таблица 12

XIX в., ст. и мл. пок.	Избегай 2 безударных иктов	Граница Колона	Начало строки	Контраст	Симметрия
1) УУ-БУ					*
2) УУ-УУ				*	
3) БУ-БУ			*		
4) БУ-УУ			*		*
5) УБ-УУ		*			*
6) УБ-БУ	*	*			*

Таблица 13

Поэты, использующие 5 ритмических форм (УББУ отсутствует)

Тип Некрасова	Избегай 2 безударных иктов	Границы колонов	Двойной колон	Начало строки	Контраст
1) УУ-БУ					
2) УУ-УУ					*
3) БУ-УУ				*	
4) БУ-БУ			*	*	
5) УБ-УУ		*			
6) (УБ-БУ)	*!	*	*		

Теперь покажем, как абсолютные ограничения переходят в относительные. Разница между Жуковским и Павловой только в статусе ограничения *вес колона* (см. Табл. 14—15).

Таблица 14

Жуковский Полонскии Брюсов	Конец строки	Вес колона	Двойной колон	Граница колона	Начало строки	Контраст
1) УУ-БУ						
2) УУ-УУ						*
3) БУ-УУ					*	
4) УБ-УУ				*		
5) БУ-БУ			*		*	
6) УБ БУ			*	*		
7) (ББ-УУ)		*!				
8) (УУ-УБ)	*!					

Таблица 15

Павлова	Конец строки	Вес колона	Двойной колон	Граница колона	Начало строки	Контраст
1) УУ-БУ						
2) УУ-УУ						*
3) БУ-УУ					*	
4) УБ-УУ				*		
5) БУ-БУ			*		*	
6) УБ-БУ			*	*		
7) ББ-УУ		*				
8) (УУ-УБ)	*!					

Ограничения других поэтов.

Таблица 16

Лермонтов	Избегай 2 безударных иктов	Граница колона	Двойной колон	Контраст	Начало строки
Фет	Избегай 2 безударных иктов	Контраст	Граница колона	Двойной колон	Начало строки
Сологуб	Избегай 2 безударных иктов	Граница колона	Контраст	Двойной колон	Начало строки
Баратынский Мей	Избегай 2 безударных иктов	Граница колона	Контраст	Двойной колон	Начало строки

Таблица 17

Тип иерархии ритмических форм (рассмотрены только поэты, использующие 6 ритмических форм)	Количество способов, которыми можно генерировать данную иерархию	Количество ограничений, генерирующих данную иерархию
Державин	15	5
Жуковский	14	4
Батюшков	10	4
Ломоносов	10	4
Блок	3	5
Пушкин, «ЕО»	1	5

Таким образом, одни поэты используют больше относительных ограничений, чем другие. Однако сложность ритма заключается не только в количестве ограничений, которые поэт использует, но и в том, насколько трудно вы-

вести его «формулу». Ведь чем больше способов существует для выведения одной и той же формулы, тем она легче.

Результаты теста, проведенного в компьютерной программе «Пролог» проф. В. Дрешером, показали, что существует только один способ, по которому можно вывести иерархию «Евгения Онегина», и 15 способов, которыми можно вывести иерархию Державина[4] (см. Табл. 17).

5. Заключение

Подведем некоторые итоги. Наша модель генерирует все иерархии, изложенные у Белого и Тарановского. Однако она также генерирует несуществующие иерархии, в которых БУБУ или УУУУ — наиболее предпочтительная форма. Вторая техническая проблема состоит в том, что модель не различает, каков реальный статистический разрыв между двумя членами иерархии 1% или 10%. В результате стирается разница между XIX и XX веками.

Каковы же преимущества модели? Во-первых, она дает нам возможность объективно измерить сложность ритма определенного поэта. Сложность ритма — это количество используемых относительных ограничений (Ломоносов — 4, Пушкин — 5); это сложность формы таблицы; это количество способов, которыми можно вывести определенную иерархию. Второе преимущество состоит в том, что модель показывает, какие ограничения действуют в грамматике поэтов, при этом не важно, сознательно поэты их используют или подсознательно. В-третьих, модель показывает, что изменения ритмических предпочтений в процессе истории происходят, если существующие ограничения организуются в новую иерархию, какое-то из ограничений перестает употребляться или добавляются новые ограничения.

Конечно, цель данной работы не создание «машины поэзии», ведь мы концентрируемся только на одном аспекте метра (пропуске ударений на сильных позициях) и игнорируем слабые позиции, семантику метра, метафоры и так далее. «Чтобы создать “машину поэзии”, нужно сначала переделать заново всю историю человечества или, по крайней мере, большую ее часть» («Электронный бард», С. Лем)[5].

---

[4] Принимались во внимание лишь те поэты, которые используют все 6 ритмических форм.

[5] Я благодарна своему коллеге Д. Холлу за цитату.

Литература

1. *Белый А.* Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // Символизм: книга статей. М., 1910.
2. *Гаспаров М. Л.* Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции стиха // Вопросы языкознания. 1967. № 3. С. 59—67.
3. *Зубрицкая Е.* Фонология // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М., 1997.
4. *Тарановский К. Ф.* О ритмической структуре двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 420—429.
5. *Томашевский Б.* О стихе. Репринт. воспроизв. изд.: Мюнхен, 1929; *Томашевский Б.* Русское стихосложение. Репринт. воспроизв. изд.: Мюнхен, 1921.
6. *Bailey J.* Toward a statistical analysis of English verse. Lisse: Piter de Rider, 1975.
7. *Hayes B., MacEachern M.* Folk verse forms in English // Rutgers Optimality archive. 1996.
8. *Golston C., Riad T.* Direct metrics. Ms., University of Duesseldorf and Stockholm University, 1995.
9. *Halle M., Keyser S. J.* English stress, its form, its growth and its role in verse. N. Y., 1971.
10. *Jakobson R.* On the translation of verse // Selected writings. V: On verse, its masters and explorers. The Hague, 1979.
11. *Kiparsky P.* Stress, syntax and meter // Language. 1975. № 51. P. 576—617.
12. *Kiparsky P.* The rhythmic structure of English verse // Linguistic inquiry. № 8. P. 189 249.
13. *Prince A., Smolensky P.* Optimality Theory: Constraint interaction in Generative Grammar. Rutgers Optimality Archive, 1993.
14. *Scherr B. P.* Russian and English versification: similarities, differences, analysis // Style № 19. P. 353—375.
15. *Tarlinskaja M.* English verse: Theory and history. The Hague, 1976.
16. *Chomsky N., Halle M.* The Sound Pattern of English. N. Y., 1968.

М. ТАРЛИНСКАЯ
(США)

РИТМ И СИНТАКСИС
К вопросу о методологии анализа

Настоящее сообщение — попытка полемики прежде всего с самой собой, с моим прежним подходом к проблеме «ритм и синтаксис», и с подходом М. Л. Гаспарова. Сомнения стали вызывать некоторые аспекты методологии анализа, изложенные в статье М. Л. Гаспарова о синтаксисе пушкинского 6-ст. ямба [2] и в других работах (например, [3]). Аспекты эти таковы: (а) неучёт фразового уровня, (б) неучёт несвязности между словами в простом предложении («Весной / в хороводе / опять») [2] или объединение этого типа несвязности с другими, например, с отношениями между словами на стыке двух предложений («Решился. Крестом обозначил...») [3], (в) непоследовательное использование синтаксического принципа при выборе узла связи между словами: подход более «синтаксический», если узел связи начальное или конечное слово трёхсловных строк, и менее «синтаксический», если узлом связи выбирается среднее слово. Остановимся на этих аспектах подробнее.

(а) Долгое время при анализе силы синтаксических связей между словами в стихе мы обращали внимание на связанность только между *словами* и часто только между смежными словами. Фразовый уровень не принимался во внимание. Считалось, что, читая текст, мы воспринимаем его как бы впервые· мы не ощущаем синтаксической иерархии компонентов и не группируем слова во фразы, потому что не знаем, что следует за каждым очередным словом: идея первочтения [1]. Так подходили к тексту, например, М Л. Гаспаров и Т. В. Скулачёва в статье 1993 г. о синтаксисе свободного стиха. Так подходила к тексту и я в своих предыдущих работах (например, [5, 6, 7, 8]) В словосочетании *Вижу белый снег* я считала связь между *вижу* и *белый* только средней, а не сильной, как между *вижу снег* (но и не нулевой, как полагают Гаспаров и Скулачева) Однако на фразовом уровне связь возникает между глаголом и всей группой дополнения *белый снег*. Эта свя ь ощущается и, наверное, должна учитываться. Такая связь становится ещё более очевидной, если группа дополнения несвободное словосочетание. *вижу* ***белый гриб***

Думается, что фразовый уровень нельзя не учитывать, особенно если словосочетание несвободное или идиоматическое: *И вышел ты / добрым конем*; *Ей некогда / лясы точить*, при особенностях согласования: *Зазябнувших / Машу и Гришу*; *...чуждое муки / Лицо...* , а также по семантическим причинам: *На праздник есть / лишний кусок...*: лишний кусок — семантическое и синтаксическое целое.

(б) В статье 1995 года (с. 121) Гаспаров полагает, что синтаксическая связь между *вижу* и *белый* никакая, а между словами на стыке оборотов и даже предложений пусть слабейшая (Д), но учитываемая. В других работах он объединяет оба типа в «нулевой» (например, [3]). Думается, однако, что слова в одном и том же предложении все-таки связаны теснее, чем на стыке предложений. Сравним: *Под куричий / клали / насест* и *Шагала... / Глаза ее впали*. Линейные связи *клали под куричий насест* восстановимы в нашем сознании, а между *Шагала...* и последующим предложением связи нет ни на каком уровне. Правда, иногда связи между словами в строке, входящими в состав простого предложения, совсем не очевидны: *Ребята / с покойником / оба* (это — асинтагматический колон), а связи между словами, разделенными обращением или причастным оборотом, ясны: ***Рожай мне**, хозяйка, **к весне***; ***Телега**, скрипя, **подъезжает***. Полное и последовательное отсутствие связи возникает только на стыке предложений.

(в) В статье о 6-стопном ямбе М. Л. Гаспаров вводит понятие «узел связи» (с. 121). В трёхсловных строках или полустишиях узел связи — это слово, имеющее синтаксические отношения с двумя другими словами. Если узел связи в трёхсловной строке или полустишии — начальное или конечное слово, то начальное и конечное слова связаны дистанционно, например: ***Спасаю** многих **я***. Узел связи — начальный глагол *спасаю*. *Спасаю многих*: начало-середина (НС), связь контактная, дополнительная; *Спасаю... я*: начало-конец (НК), связь дистанционная, предикативная. Или: ***Романы** он **любил***. Узел связи — конечный глагол, *Романы... любил*: связь дистанционная, дополнительная, *...он любил*: середина-конец (СК), связь контактная, предикативная. Осознание дистанционных связей, по мнению М. Л. Гаспарова, наступает **только** при перечтении. Здесь хочется возразить: и при первочтении мы способны предугадать, что последует за словом, например, за определением, в некотором смысловом и ритмическом контексте: *Слыхал ты **в январские ночи** / Метели пронзительный вой / И **волчьи горящие... очи*** [не *глаза*, не *свечи*] *Видал на опушке лесной.*

Есть и более серьезное возражение: непоследовательное использование синтаксического принципа при определении узла связей. Если узел связи — начальное или конечное слово, у Гаспарова это обычно синтаксическое ядро

словосочетания (the head), например: ***Навел невольно дрожь*** (узел связи — начальное слово), ***Романы он любил*** (узел связи — конечное слово), в обоих случаях — глагол, что соответствует представлению о свойстве глаголов управлять своими аргументами (подлежащим, дополнениями и обстоятельствами). Узел связи может быть не глаголом и не ядром глагольного словосочетания, если слово связано с двумя другими словами в строке: *Пришла другая* ***весть***: узел связи — конечное существительное (НК *пришла...* ***весть***, предикативная связь, и СК *другая* ***весть***, определительная связь). Когда Гаспаров выбирает узлом связи среднее слово, синтаксический принцип особенно часто отходит на второй план. Так, в полустишии *Предобрый старый Дук* узлом связи считается второе из двух однородных определений. Связи здесь таковы: НС, однородные члены и СК, определительная связь. Если следовать синтаксическому принципу, узлом связи нужно считать определяемое существительное. Тогда и типы, и сила связи изменятся: НК и СК, обе — определительные.

Таким образом, расхождения между подходом М. Л. Гаспарова и моим намечаемым новым подходом таковы:

1. Я начала учитывать фразовый уровень, хотя пока и робко, только в случаях: 1) предсказуемости из ситуативного и ритмического контекста (*Что ждут ее* (***черные*** (***дни***)); 2) фразеологизмов (*Ей некогда* (***лясы*** (***точить***)); 3) особенностей согласования: *(Подъявшие* ((***много*** (***труда***)) 4) и по семантическим причинам: *Всегда у них* ((***тёплая*** (***хата***)): узел связи — определительное словосочетание *тёплая хата*, семантическое целое и рема высказывания.

2. Я придаю бо́льшее значение синтаксическому принципу при выборе узла связей. Если возможно, узлом связи полагается синтаксическое ядро словосочетания, часто — глагол. В неполносвязном полустишии *Так точно. Средство есть* я бы считала узлом связи конечный глагол, а не среднее существительное. При выборе иного слова, служащего узлом связи, может измениться интерпретация силы связей, как при однородных членах, например, *Глухой сокрушительный вой*: узел связи не среднее слово, второе из однородных определений, а конечное существительное, определяемое. Соответственно изменится распределение связей в строке: не НС, связь Г [2.*120—121*] и СК, связь А, а НК, связь А и СК, тоже связь А.

3. Я раздельно учитываю отношения между словами, не имеющими непосредственной синтаксической связи в одном и том же предложении, и отсутствие связи между словами на стыке оборотов или обращений и остальной части предложения, а также на стыке подчинительного и главного предложения, сочинительных и вовсе не связанных предложений. Количество степеней связи, по сравнению с системой Гаспарова, увеличилось на одну: А сильнейшая, между частями составного подлежащего, дополнения и сказуемого, и

определительная (*Вольные птицы; муки вдовы*); Б — сильная, между глаголом и дополнениями и обстоятельствами; В — предикативная, между подлежащим и глагольным и неглагольным сказуемым (*Иные приемы / тут были, Кладбище / не то, что поля...*); Г — связь между однородными членами (связи В и Г — средние по силе); Д — отношения между словами, не имеющими непосредственной синтаксической связи в простом предложении (*Весной / в хороводе / опять* (*Подхватят подруженьки Машу...*)); Е — отношения между смежными словами на стыке основной части предложения и оборотов и обращений; между смежными словами на стыке главного и придаточного предложения, предложений при сочинении, и независимых предложений. Отношения Д и Е считаются слабой связью, однако учитываются раздельно: если узел связи — начальное или конечное слово, связь «через голову» Д обычно возможна, а «через голову» Е возможна только в пределах того же предложения.

Например: *А Дарья /Д/ домой /Б/ воротилась*, связь между *Дарья* и *воротилась* через слово *домой*, не связанное с первым словом, очевидна. Случаи полной несвязности между словами в строке, входящими в состав простого предложения (типа *Ребята / с покойником — оба*), редки (семь на 700 разобранных строк из некрасовской поэмы «Мороз, Красный нос»). Связь между словами в одном и том же предложении, разделенными оборотами или обращением, возможна: ***Сплесни**, ненаглядный, **руками***; ***Телега**, скрипя, **подъезжает***, а на стыке предложений невозможна: *Шагала... / Глаза ее впали*. Различать отношения Д и Е кажется полезным. Возможно, более логично было бы учитывать три категории несвязанности: смежные слова в простом предложении, слова на стыке оборотов и основного текста в предложении и слова на стыке предложений, но это сделало бы классификацию более дробной.

Материалом для разбора и сравнения двух подходов послужила поэма Некрасова «Мороз, Красный нос», 700 стихов 3-ст. амфибрахия

Материал разбирался «по Гаспарову» (однако отношения Д и Е различались) и «по Тарлинской». Данные сравнивались с данными по 6-ст. ямбу «Анджело» [2].

Сравним соотношение трёхсловных стихов и полустиший с точки зрения расположения узла связей. Соотношение (в процентах) таково:

	«Анджело»	«Мороз, Красный нос»
Среднее	48	26
Начальное	12	13
Конечное	19	32
Неполносвязные	21	29

Из-за различия в выборе узла связей в трёхсловных полустишиях «Анджело» преобладают стихи, где узел связи — среднее слово, позиционный центр строки. В «Морозе» больше всего стихов, где узел связей — конечное слово, синтаксический центр строки, чаще всего определяемое существительное или глагол (глаголы в конце стиха — нередко результат инверсии: *И иглы колючие сеет*). Неполносвязные полустишия и полустишия, где узел связи — конечное слово, составляют меньше половины полустиший «Анджело». В «Морозе» на втором месте неполносвязные стихи и стихи с узлом связи в середине. И в «Анджело», и в «Морозе» меньше всего случаев, где узел связи — начальное слово: это отражение особенностей русского синтаксиса, разворачивающегося слева направо. Увеличение количества неполносвязных строк в некрасовском 3-ст. амфибрахии — особенность некрасовского синтаксиса. В обследованной прозе Фета («Рассказы») слова в трехсловных колонах проявляют большую связанность, чем стих: форма стиха, как мы знаем, усложняет порядок слов.

Особую категорию составляют строки, где все три слова — однородные члены: *Метели, снега и туманы*; *Румяна, стройна, высока*; *И поят, и шепчут, и трут*. «По Гаспарову», узел связи в них — среднее слово, «по Тарлинской» — узла связи нет. Такие стихи можно условно прибавить к любой категории или считать «прочими».

Сравним силу синтаксического сцепления между словами, связанными контактно и дистанционно, в рамках двух подходов, «по Гаспарову» и «по Тарлинской». Рассмотрим связь между начальным и средним словом (НС), возникающую в двух типах строк: НС-СК и НС-НК; между средним и конечным словом (СК), тоже возникающую в двух типах стихов, НС-СК и НК-СК; и между начальным и конечным словом (НК), опять-таки возникающую в двух типах стихов, НС-НК и НК-СК. В обоих вариантах в стихах с тремя однородными членами средний условно считался узлом связи; стихи, в которых одна связь отсутствует, учитывались, полностью бессвязные стихи не учитывались, хотя в строках с двумя отношениями Е, в случае оборотов и обращений, можно усмотреть связь НК (*Вглядись, молодица, смелее*: связь обстоятельственная, Б, *Земля, как железо, звенела*. связь предикативная, В). В большинстве же стихов с отношениями типа Д и особенно Е никаких синтаксических связей между словами, как смежными, так и несмежными, нет. Примеры: *На плашку,* Е/ *и смотришь,* /Е *она...*; *И сам* Д/ *про себя* Д/ *удалую ..*

Сравним типы синтаксических отношений между словами в трёхсловных стихах (в процентах от количества связеи каждого типа) (а) «по Гаспарову» и (б) «по Тарлинской».

а) *По Гаспарову:*

	А	Б	В	Г	Д	Е	Всего
НС	18,4	29,3	11,0	15,0	6,0	20,3	532
СК	30,4	38,6	15,0	9,0	2,0	5,0	624
НК	11,0	60,8	25,7	1,8	0,7	—	222

(б) *По Тарлинской*:

НС	22,0	31,0	11,0	6,0	7,0	23,0	448
Н-СК	33,3	33,3	33,3	—	—	—	28
СК	32,0	43,0	16,0	4,0	1,0	4,0	589
НК	18,5	53,0	23,3	3,0	1,0	0,5	287
НС-К	—	50,0	50,0	—	—	—	26

(а) В разборе «по Тарлинской» падает количество простых словесных отношений, особенно НС и НК, потому что вводятся новые категории связи на фразовом уровне Н-СК и НС-К.

(б) Меняется соотношение типов связи. В разборе «по Тарлинской» увеличилось количество сильных связей А и Б: это результат более последовательного применения синтаксического, а не позиционного принципа при определении узла связей в строке. Меняется интерпретация однородных членов. В разборе «по Гаспарову» категория Г представлена полнее, в разборе «по Тарлинской» однородные члены часто соединяются со словами, с которыми они синтаксически связаны: *И голос рвался и дрожал*: НС *И голос рвался*, и НК *И голос... дрожал*, обе связи В.

Таким образом, анализ «по Тарлинской» представляется лингвистически корректнее, а анализ «по Гаспарову» лучше отражает линейную структуру строки. На каком же уровне правильнее работать: на уровне слов, фраз или и того и другого? Какому принципу следовать при выборе узла связей в строке, синтаксическому, позиционному или и тому и другому? Это мне по-прежнему не ясно. А надо пойти дальше и разбирать стихи разных метров с различным положением узла связи с точки зрения их частиречной и синтаксической структуры и тема-рематического строения Но это можно делать только после того, как мы решим ключевые методологические проблемы подхода к лингвистическому анализу стиха.

Остальная часть статьи некоторые более частные результаты анализа некрасовской поэмы.

Вот показатели различных синтаксических отношений в интервалах и между строками: (а) Типы связи в интервалах 1 и 2 и в конце строк, от 700 строк (в проц.) и (б) в интервалах, от суммы случаев в каждом типе связи (в проц.)

	(а) 1-й интервал	2-й интервал	Конец		(б) 1-й интервал	2-й интервал	Конец
А	15	28	1		35	65	298
Б	21	33	4		39	61	384
В	8	13	2		36	64	147
Г	8	6	3		58	42	102
Д	31	13	16		71	29	304
Е	17	7	74		71	29	165
Всего	700	700	700				

Преобладающие связи в интервалах— сильные, типа Б (дополнения и обстоятельства), сильнейшие, типа А (обычно атрибутивные), и Д (слова, не имеющие непосредственной синтаксической связи). Сильные связи Б и особенно А тяготеют ко второму интервалу: сила связности слов, как мы знаем, возрастает к концу строки. Предикативные связи тоже тяготеют к концу строки, где часты глаголы, а однородные члены более часты в начале строки (и, как мы увидим, строфы). Слабые связи Д и Е, наоборот, тяготеют к первому интервалу (и, разумеется, особенно часты между стихами). Строки типа *Испить бы... Хозяйка встает* (связь Е в первом интервале) встречаются чаще, чем *На небо взглянул: —Чай, не рано?* (связь Е во втором интервале). В стихах, где узел связи — среднее слово, связи А, Б, Г и Д распределяются по интервалам равномерно (*Покрыли ей* /Б/ *ноженьки* /А/ *босы*), предикативная связь В тяготеет ко второму интервалу (*Покойника* /Б *вынес* /В *народ*), а слабейшая связь Е — к первому интервалу. В стихах, где узел связи конечное слово, связи А, Б и В сосредоточены во втором интервале (*Согнув свою старую* /А/ *спину*; *Не мне б эту яму* /Б *копать*; *Но сердце она* В/ *утоляет*), а отношения между однородными членами Г, а также Д и Е возникают исключительно в первом интервале. В стихах этого типа часты конечные глаголы. В стихах, где узел связи — начальное слово, сильные связи А и Б, а также В сосредоточены почти исключительно в первом интервале, а связи Д — во втором интервале, что в целом нехарактерно, например: *Купил он* Б *тебя* Д/ *сосунком*. Переносы такими строками избегаются.

Рассмотрим связи между стихами. В конце строк отношения Е самые многочисленные, однако их особенно много в строках, где узел связи начальное слово (79%), а в стихах, где узел связи — конечное слово, отношения Е падают (73%). Отношения Д (синтаксически несвязанные слова в простом предложении) везде достигают сходного количества: около 16%. Сильных связей между строками везде немного. Связи Б более многочисленны, чем А, особенно в стихах, где узел связи конечное слово, как правило, глагол То-

гда первое слово последующей строки играет роль либо дополнения, либо обстоятельства: *Старуха его окатила // Водой с девяти веретён*; *И бороду так приморожу // К вожжам — хоть руби топором!*

Рассмотрим синтаксические связи между словами из разных строк строфы. Основная строфическая форма поэмы — катрен с рифмовкой АбАб.

Слова в стихе синтаксически связаны не только в пределах строки; связи прослеживаются между словами в смежных и несмежных строках, и даже между строфами. Связи могут возникать между двумя словами и более чем двумя словами. Рассмотрим следующий катрен:

Не псарь по дубравушке трубит,
Гогочет, сорвиголова, —
Наплакавшись, колет и рубит
Дрова молодая вдова.

Первые два стиха связаны слабо, только через одну пару однородных сказуемых: *трубит* и *гогочет* (Г). Вторые два стиха имеют четыре связи: каждое из однородных сказуемых *колет и рубит* связаны с дополнением *дрова* и подлежащим *вдова* (связи Б и В). Оказалось, что больше всего синтаксических сцеплений между второй парой строк катрена (Аб), на втором месте первая пара строк, связи между прочими строками далеко им уступают. На 700 разобранных стихов, строки 3—4 обнаруживают связи 113 раз, а стихи 1—2 только 66 раз, почти вдвое реже. Таким образом, конец катрена оказывается прочнее синтаксически связанным, чем начало. Связь между прочими строками возникает редко. Особенно редки связи между тремя и всеми четырьмя строками катрена (всего 8), и между строфами (тоже 8 случаев). Строки 3—4 особенно часто связаны через последнее слово третьей строки и первое слово четвертой: более чем в одной пятой случаев, реализующих синтаксический перенос различной силы. Связи между серединными словами относительно редки.

Сравним типы синтаксических связей, разорванных между стихами 1 2 и 3—4. Сильное расхождение возникает в частоте однородных членов предложения и дополнительных связей. Однородные члены разрываются между стихами 1—2 почти вдвое чаще, чем между стихами 3—4 (23°₀ и 13°₀ всех разорванных связей), а разорванные дополнительные связи более многочисленны между строками 3—4, чем 1 2 (33°₀ и 25°₀ связеи соответственно). Связь между однородными членами слабее, чем дополнительная; связи между стихами 1—2 не только менее многочисленны, но и слабее, чем между стихами 3—4.

Среди черт сходства можно упомянуть единичные случаи разорванных

определительных связей: определение и определяемое редко разрываются между двумя строками. Внутри строки определительные связи многочисленны. Количество межстрочных предикативных и обстоятельственных связей тоже сходно: каждая составляет примерно четверть всех разорванных связей в стихах 1—2 и 3—4.

То, что строфическая композиция подчеркивается синтаксическими отношениями между концом одной и началом другой строки, можно было предвидеть. То, что она подчеркивается синтаксическими связями между словами внутри смежных строк, оказалось неожиданным.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: III Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 15—23.
2. *Гаспаров М. Л.* Синтаксис пушкинского 6-ст. ямба // The Language and Verse in Russia — Язык и стих в России: Сб. в честь Дина С. Ворта. М., 1995. С. 119—128.
3. *Гаспаров М. Л., Скулачёва Т. В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории русской поэзии XX века: Грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993. С. 14—19.
4. *Скулачёва Т. В.* К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке: английский и русский 4-ст. ямб // ИАН ОЛЯ, 48. 1989, 2. С. 156—164.
5. *Tarlinskaja Marina.* Rhythm Morphology Syntax Rhythm Style 18. 1, 1984. P. 1 26.
6. *Tarlinskaja Marina.* Meter and Mode. English Iambic Pentameter, Hexameter, and Septameter and Their Period Variations / Style 21.3 1987. P. 400—426.
7. *Tarlinskaja Marina.* Rhythm and Syntax in Verse: English Iambic Tetrameter and Dolnik Tetrameter (Nineteenth and Twentieth Centuries) Poetics Today 18: 1. 1997. P. 59 93.
8. *Tarlinskaja Marina.* Rhythm and Syntax of English and Russian Dolnik Tetrameter International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 1998.

М. А. КРАСНОПЕРОВА
(Санкт-Петербург)

ТЕОРИЯ НЕДОПУСТИМОСТИ ПЕРЕАКЦЕНТУАЦИИ И ОДНОСЛОЖНЫЕ СЛОВА В РУССКОМ СТИХЕ*

Роман Якобсон впервые сформулировал принцип, в соответствии с которым в русском стихотворном тексте проявляется качественное различие метрически сильного и слабого места. Он известен как недопустимость переакцентуации: на слабое место не должно падать ударение неодносложного слова. Появление односложного слова в этой позиции является нормальным. Метрически правильными являются стихи:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный...

Метрически неправильной будет последняя строка в измененном четверостишии:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
<Духа таинственность и странность>

Принцип недопустимости переакцентуации Якобсон возвел в ранг фонологического закона, на котором базируются русские двусложные размеры, и переформулировал его как «запрет словоразличительного ударения в слабых долях стиха» [8, 9, 10].

Трактовка запрета на переакцентуацию как фонологического закона, на котором базируются двусложные размеры, имеет принципиальное значение.

* Автор благодарит Российский фонд фундаментальных исследований за поддержку этой работы (грант № 96-06-80705).

Во-первых, этот запрет обретает статус основы, определяющей другие свойства стиха; во-вторых, сами основания стиховой ритмики переводятся из плана фонетического в план фонологический и, если сказать обобщенно, из плана сенсорики в план психики. В связи с этим принципиальное значение приобретает внимательное изучение этого взгляда как в теоретическом, так и в практическом отношении. Настоящая работа посвящена этому изучению и описанию иной трактовки того же явления.

Рассмотрим сначала некоторые теоретические аспекты проблемы. Под словоразличительным Якобсон понимает ударение, позволяющее «дифференцировать слова, в остальных отношениях одинаковые по своему фонологическому составу, как напр. рус. формы вин. пад. му́ку и муку́, им. множ. ч. ды́ры и род. ед. ч. дыры́, 1 л. ед. ч. наст. вр. пла́чу и плачу́». Ударение односложного слова не может нести словоразличительной функции, следовательно, «односложные слова лишены фонологического словесного ударения» [10]. На основании этого вывода констатируется: 1) «основоположное различие между ударением полисиллабов и моносиллабов»; 2) «избыточный характер, роднящий ударение моносиллабов с безударными слогами полисиллабов» [9].

Ударение моносиллабов действительно не несет словоразличительной функции, понимаемой в соответствии с тем определением, которое дает Якобсон. Словоразличительная функция русского ударения, как указывает Якобсон, предполагает не только замену ударного слога безударным, но и подстановку ударного взамен безударного (пла́чу — плачу́). Поскольку односложное слово исключает возможность сосуществования двух указанных замен, исключается названная функция. Мой основной тезис на данной стадии исследования состоит в том, что причина этого явления кроется не в свойствах ударения, а в структуре слова — его носителя.

В рамках одного слога теоретически возможна только одна из двух перечисленных операций — снятие или постановка ударения. В обоих случаях это ударение может принадлежать односложному слову. В каждом из них оно может выполнять смыслоразличительную функцию: дифференцировать смысл слоговых комплексов в остальных отношениях, тождественных по своему фонологическому составу (балбеса ⇔ бал беса, ишак ⇔ и шаг, вышли ⇔ Вы шли, воспрепятствует ⇔ воз препятствует, семья ⇔ семь я и т. д.). Отличие этой функции от словоразличительной состоит только в том, что она проявляется не в дифференциации двух слов, а в различении одного слова от двух других. Можно считать, следовательно, что общим свойством ударения является смыслоразличительность, что и определяет его фонологический характер независимо от того, каким числом слогов обладает слово, которому оно принадлежит. В зависимости от условий, в которых это свойство проявляется,

оно может нести или не нести словоразличительную миссию. В связи с этим возникает вопрос, почему один и тот же фонологический признак в стихе должен отрицаться или допускаться, если он принадлежит словам с разным количеством слогов? Может быть, причина и состоит не в отношении к нему самому, а в разных условиях его проявления? Иначе говоря, может быть, дело не в свойствах ударения, а в структуре слова, которому оно принадлежит. Если так, то правомерно предполагать, что причина явления не обязательно носит фонологический характер; она может, в частности, объясняться различием в технике восприятия моно- и полисиллабов.

Обратимся теперь к некоторым практическим аспектам проблемы. Следуя логике определяемого им закона, Якобсон трактует ударение односложного слова как фонологическую безударность и сравнивает его поведение с поведением безударных слогов. Сходство проявляется, по его мнению, в распределении односложных слов по сильным и слабым иктам стихотворной строки; в четырехстопном ямбе (Я4) и хорее (Х4) их больше там, где больше и самих пропусков ударений. Это положение проверялось им на материале «Сказки о царе Салтане» и романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина [9].

В «Сказке о царе Салтане» односложные слова распределяются в соответствии с гипотезой Якобсона: их больше на нечетных и меньше на четных иктах. В подтверждение приводятся данные К. Ф. Тарановского.

СМ	I	II	III	IV
Частота	1/3	1/12	1/5	1 18

В «Евгении Онегине», однако, обнаруживается сбой в первой половине стиха: на первом сильном слоге односложные слова встречаются реже, чем на остальных. Якобсон констатирует это явление, не приводя числовых данных. Ниже приводится статистика, полученная мною на основе подсчетов Б. В. Томашевского [6, 136—137]:

СМ	I	II	III	IV
Частота	0,0119	0,0940	0,1603	0,1094

Обнаруженный сбой Якобсон объясняет недостаточной дробностью учета односложных слов. Определенные их типы преимущественно атонируются. Подсчет, сделанный им по «Письму Татьяны к Онегину» (79 строк), дает подходящее распределение:

СМ	I	II	III	IV
Частота	0,203	0,173	0,211	0,153

В этой статистике были учтены все односложные слова, на которые в определенных условиях может падать ударение.

Первый вопрос, который ставится в настоящей работе при анализе приведенных результатов состоит в следующем: отражают ли они чисто языковые распределения односложных слов в условиях соответствующих размеров или на них сказывается влияние ожидаемых автором гипотезы тенденций стиха?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, мною строились языковые модели ритмики стиха для четырехстопного ямба и хорея соответственно. Эти модели показывают, какими могут быть частоты односложных слов, если поэт пишет стих только по законам языка и размера. Ритмические словари, на основе которых рассчитывались модели, выбирались так, чтобы по возможности соответствовать принципу учета слов, отраженному в той статистике, на которую ссылается Якобсон. Для Х4 «Сказки о царе Салтане» и Я4 «Евгения Онегина» использовалась статистика ритмических слов, полученная Б. В. Томашевским по «Пиковой даме», для Я4 письма Татьяны — подсчеты Г. А. Шенгели по выборкам из русской прозы, отличительной чертой которых является именно дробный учет ударных слогов [7] (см. Табл. 1)[1]. Выясняется, что явления, наблюдаемые в текстах, присутствуют уже в языковых моделях. В языковой модели Х4, как и в «Сказке...», частота односложных слов повышена на четных и понижена на нечетных иктах. В языковой модели Я4, построенной по словарю «Пиковой дамы», как и в тексте романа «Евгений Онегин», частота односложных слов нарушает закономерность, ожидаемую по гипотезе Р. Якобсона, на первой стопе и соответствует ей на остальных. И лишь в языковой модели, построенной по словарю Г. Шенгели, наблюдаются некоторые отклонения от сопоставляемого ей текста: на последней стопе односложных слов здесь больше, чем на всех остальных, а на первой меньше. Таким образом, можно предполагать, что закономерности, о которых говорит Р. Якобсон, диктуются преимущественно не стихом, а языком, хотя определенное влияние стиха имеет место. Вопрос состоит в том, каково это влияние и вызвано ли оно собственно односложными словами или имеет другую природу.

Ожидаемое распределение односложных слов будет иным, если считать, что частоты ритмических форм стихотворной строки складываются не только по законам языка и размера, а выражают некие исходные тенденции стихового ритма, которыми определяются автоматически и другие его параметры Деиствительно, частоты ритмических форм в изучаемых текстах отличаются от тех, которые показывают модели (Табл. 2). В связи с этим построенные

[1] Расчет языковых моделей проводился автоматической системой, разработанной для этих целей студенткой Л А Михайловой

языковые модели пересчитывались в соответствии с тем распределением ритмических форм, которое имеет место в анализируемом стихе. Считалось, что частоты ритмических форм уже заданы, и рассчитывалось, какими будут при этом частоты односложных слов в языковой модели. Результаты, приведенные в Табл. 1, снова дают соответствие текстовой статистике, сбиваясь только на первой стопе в модели для «Письма». В этой модели, как и в тексте «Евгения Онегина», взятом полностью, частота односложных слов на первом сильном месте меньше, чем на любом другом. Гипотеза о преимущественно языковом происхождении наблюдаемых явлений снова получает поддержку и дополняется представлением о непроизвольном содействии стиха ожидаемой альтернации в распределении односложных слов на сильных и слабых иктах (в пересчитанной модели, сопоставленной «Письму», в отличие от исходной языковой модели, на четвертой стопе односложных слов больше, чем на третьей).

Для того чтобы судить о том, имееются ли в стихе тенденции, направленные непосредственно на создание этой альтернации, проводилось дополнительное исследование. Частоты односложных слов в текстах сравнивались с пересчитанными моделями с помощью критерия хи-квадрат с целью определить, значимы или нет расхождения между соответствующими конкретными показателями (Табл. 1).

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. В Х4 «Сказки...» отклонение текста от пересчитанной ЯМ противоречит гипотезе Якобсона в первой половине стиха и соответствует во второй. На первой стопе частота односложных слов уменьшается, на второй не уменьшается по сравнению с предсказанной моделью; на третьей стопе односложных слов больше, на четвертой — меньше, чем ожидается в соответствии с моделью.

2. В Я4 «Евгения Онегина» отношения между текстом и пересчитанной ЯМ противоречат гипотезе Якобсона в первой половине стиха и не обнаруживают специфических тенденций по отношению к ней во второй. На первом сильном месте частота односложных слов уменьшается по сравнению с моделью, на втором — увеличивается; на третьем и четвертом иктах значимых отклонений от модели не наблюдается.

3. В Я4 «Письма Татьяны» не наблюдается никаких значимых отклонений в сторону гипотезы Якобсона ни на одной стопе, кроме первой. На первой стопе частота односложных слов увеличивается по сравнению с моделью.

Таким образом, есть основания считать, что распределение односложных слов в изучаемых текстах, не свидетельствует о наличии в стихе специфических тенденций к альтернации частот односложных слов, о которой говорит

Якобсон. Наблюдаемая альтернация имеет почти всегда языковую природу, несколько усиливается непроизвольным влиянием стиха (распределением ритмических форм) и лишь в одном случае (первая стопа в «Письме») возникает по причинам, не отраженным в моделях.

В дополнение к приведенному анализу рассматривалось распределение двусложных слов в тексте «Евгения Онегина». Выясняется, что двусложные слова с ударением на втором слоге (*пример*, *сидеть*, *друзья* и т. п.) распределяются на трех первых стопах (четвертая не рассматривалась) в соответствии с принципом альтернации, определяемым Якобсоном для односложных слов:

СМ	I	II	III
Частота	0,4	0,1	0,3

Таким образом, этот принцип не является, по-видимому, особенностью, отличающей распределение слов, лишенных «фонологического словесного ударения», от слов, не лишенных этого качества.

В целом результаты приведенного анализа позволяют подвергнуть сомнению и в теоретическом, и в практическом плане представление о том, что причина запрета на переакцентуацию и допустимости односложных слов на слабых местах кроется в фонологическом различии ударений поли- и моносиллабов.

Далее описывается иная трактовка данного явления, разработанная автором настоящей работы на основе модели порождения и восприятия ритмической структуры стихотворного текста [2 5]. В основе предлагаемой трактовки лежит гипотеза о том, что запрет на переакцентуацию вызван не характером ударения, а структурой слова — его носителя и техникой его взаимодействия с условиями стиха.

Упомянутая модель в кратком изложении неоднократно описывалась в публикациях. Существенные в данный момент сведения о ней сводятся к следующему. Основными компонентами модели являются оперативная память и языковая система метра. Оперативная память представляет собой стандартное место, куда поступают одна за другой ритмические строки при порождении и восприятии текста. Она состоит из двух слоев, верхнего и нижнего, каждый из которых представляет собой последовательность разрядов. Каждому верхнему разряду соответствует один нижний, и наоборот. Каждый разряд может принимать любое целое значение начиная с нуля.

Ритмическая строка, реализуется всегда на верхнем слое оперативной памяти и оставляет здесь свой след в виде цепочки значений. Этот след вступает во взаимодействие с новой ритмической строкой, полученный ранее отпечаток меняется и т. д. Если в каком-то разряде взаимодействие в данный момент

не происходит и он не является нулевым, там возникают другие процессы. Они вызваны обменом между слоями оперативной памяти. Сущность обмена состоит в том, что разряды, находящиеся один под другим, стремятся уравнять свои значения. Если верхнее значение больше соответствующего нижнего, оно начинает постепенно передаваться, вниз, и наоборот. В случае если значения обоих разрядов становятся равны, верхнее из них уменьшается на малую величину. Равенство нарушается, снова происходит пополнение снизу и т. д.

В зависимости от времени протекания обмена и величины исходных значений разрядов, он может привести либо к уменьшению обоих значений, либо к увеличению одного из них за счет другого. Уменьшение значений может закончиться их гашением, если оба они достигают в описанном процессе критической величины. Этот результат обычно имеет место в тех разрядах, куда редко попадают большие значения. Если в какие-то верхние разряды часто попадают большие значения за счет реализуемых здесь ритмических структур, в соответствующих нижних разрядах происходит накопление значений, приводящее к их относительной стабилизации. Это, в свою очередь, также поддерживает достаточно высокий уровень верхних значений. Состояние нижнего слоя более устойчиво, чем состояние верхнего, так как в результате взаимодействия, происходящего на верхнем слое, значения его разрядов могут мгновенно измениться под влиянием текущей строки. Так как в условиях классических размеров ударные слоги сосредоточиваются преимущественно под определенными номерами, в оперативной памяти образуются выделенные и невыделенные зоны, называемые соответственно сильными и слабыми местами. На сильных местах располагаются обычно весьма высокие значения, на слабых — нулевые или близкие к ним. Состояние каждого слоя оперативной памяти к моменту реализации очередной строки четырехстопного ямба можно представить графически (см. Рис. 1).

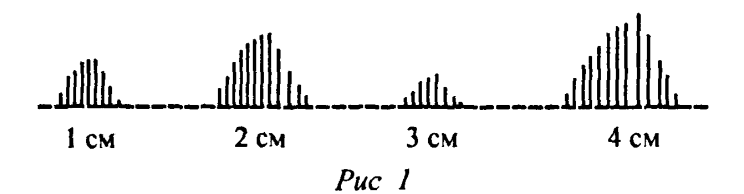


Рис 1

Состояние нижнего слоя к моменту реализации очередной строки называется ее внутренним метром.

Рассмотрим теперь, что происходит согласно модели в случае, если на слабое место попадает ударный, а на сильное безударный слог одного и того же слова. Будем различать два случая:

1. Слово подчиняется состоянию модели.

2. Слово противодействует состоянию модели.

Проанализируем сначала ситуацию, возникающую в первом случае. При нарушении запрета на переакцентуацию ударный слог почти всегда попадает на место, состояние которого является нулевым или близким к нулю, а безударный — на место, где располагаются обычно значения, превышающие его собственные. Из-за стремления слоев к равновесию значения ударного слога будут уменьшаться. Из-за необходимости приспособиться к состоянию оперативной памяти значения безударного слога будут увеличиваться. Если на верхнем слое оперативной памяти располагаются значения, близкие к безударному слогу, что может быть, например, если предыдущая строка также давала здесь пропуск ударения, значения этого слога будут увеличиваться из-за стремления слоев к равновесию. В результате происходит деформация слова, состоящая в нарушении отношений между ударным и безударным слогом. Существенная черта этой деформации состоит в перераспределении кульминативной функции ударения:

И сад темнеет как дуброва	∪–́/∪–́∪/–∪–́∪
И при звездах из тьмы ночной	∪–∪–́/∪–́/∪–́
Как отблеск славного покрова	∪–́∪/–́∪–/∪–́∪
<Купол выходит золотой>	∪́–/∪–́∪/–∪–́

Описанную ситуацию можно пояснить с помощью рисунка (см. Рис. 2).



Рис. 2

В левой части показано состояние окрестности сильного места к моменту реализации очередной строки, в правой «след» двусложного слова, попадающего ударением на слабое место.

Значения односложного слова также будут уменьшаться на слабом месте:

Всю ночь льют свет в твои селенья.	∪–́/ ' ' ∪–́/∪–́∪
Берлин, и Лондон, и Париж ..	∪–́/∪–́∪ –∪–́

Однако в этом случае перераспределения кульминационной функции в слове не происходит

Деформация слова происходит не только под действием состояния оперативной памяти, но и под влиянием языковой системы метра. Языковая система метра отражает практику восприятия текстов, написанных данным размером, и создает в процессе их восприятии и порождения инерцию ожидания,

соответствующую этой практике. В практике русского стихосложения ударные слабые слоги довольно редки даже тогда, когда они представлены односложными словами. В результате, согласно модели, «ожидание» этих ударений языковой системой метра будет иметь малую вероятность. Вероятность ожидания безударных слогов на слабых местах, напротив, очень высока.

Ударный и безударный слоги имеют в модели особенности, которые выражаются не только в разной степени их выделенности. Согласно модели ритмическое слово создается в оперативной памяти под влиянием силы нагнетания и силы распада [5]. Если слово не деформируется никаким другим, эти силы сталкиваются лишь в предударной части. Нагнетание при этом всегда «побеждает»: процесс распада в предударном слоге не успевает закончиться к тому моменту, когда начинает действовать сила, нагнетающая следующий слог. В ударной и заударной части недеформированного слова сила нагнетания не вмешивается в распад. Он продолжается здесь до естественного завершения. Типичный вид различных слогов в оперативной памяти можно представить графически (см. Рис. 3.).

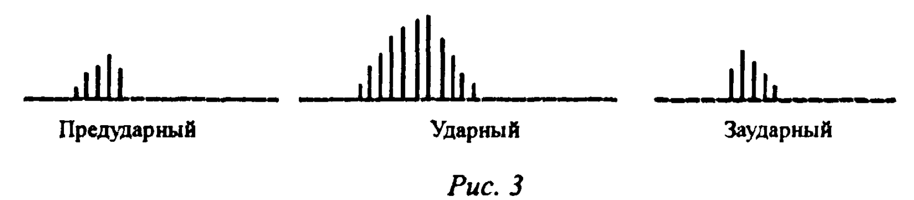


Рис. 3

При редком использовании ударений на слабых местах обретает силу следующее правило: после словораздела нагнетание пресекает собой распад до тех пор, пока он не завершится естественным образом на сильном месте. После словораздела стоит ударный или предударный слог, поэтому и распад завершается после этого лишь в ударном слоге, попадающем, как правило, на сильное место:

Плывет в тоске необъяснимой	∪–́/∪–́/∪–∪–́∪
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.	∪–́∪/'/∪–́∪/–́∪

Это правило отражается операторами языковой системы метра, которые в соответствующей ситуации будут создавать ожидание того, что распад пресечется нагнетанием. Если на слабое место попадает ударение, «ожидающий» оператор вмешается в процесс распада, стремясь заменить его нагнетанием. Если оператор победит, участок распада ударного слога усекается, а реализация следующего слога начнется с нагнетания. Это еще более ослабит кульминативную функцию ударения и усугубит нарушение отношений между ударным и безударным слогом, вызванное состоянием оперативной памяти.

В случае односложного слова оператор языковой системы метра может

лишь увеличить его ослабление и подчинение следующему слову, но не деформировать внутренние отношения в его пределах.

Но он измучился — и ранний ∪–́/∪–́∪–/∪–́∪
Жар юности простыл и вот... ∪́ –́∪–/∪–́

Таким образом, специфическим фактором перебоя при подчинении слова состоянию системы является в модели нарушение отношений между ударным и безударным слогом в пределах слова, проявляющееся в перераспределении кульминативной функции ударения.

Рассмотрим теперь случай, когда слово противодействует состоянию модели, стремясь сохранить свою внутреннюю структуру. Противодействие состоянию оперативной памяти при отсутствии противодействия языковой системе метра направлено на то, чтобы ослабить нарушение, вызванное обоими компонентами. Ударный слог должен обрести такую мощность, чтобы, несмотря на усечение его участка распада и уменьшение значений за счет «вдавливания» в нижний слой, он оказался достаточно выделенным. Так как остающаяся часть ударного слога будет представлена в основном участком нагнетания, увеличение мощности падает в основном на этот участок. Несмотря на его увеличение, нарушение кульминативной функции ударения не нормализуется.

В стиховедении распространено мнение о необходимости сильного повышения тона в ударном слоге неодносложного полнозначного слова, помещенного на слабое место. См., например, по этому поводу высказыввания Г. Шенгели и приводимые им стихи [7.*51*].

Тай(?)на. Ах вот что как в романе я...
Ты(?)сячу миль ты пролетел над морем...

Это можно рассматривать как пример внешнего выражения явлений, соответствующих описанным в модели.

В случае односложного слова противодействие внешнему метру вызовет ту же перестройку, что и в ударном слоге полисиллаба. Односложное слово противостоит атонированию, но может остаться ритмически подчиненным слову, следующему за ним. Интересно сравнить это представление с мыслью Б. В. Томашевского: «Надо сказать, что односложное слово считается метрически как бы неударяемым, сохраняя при этом всю полноту голосового ударения в том случае, когда оно не имеет тесной грамматической связи с предшествующими словами и на него не опираются другие слова. В качестве такого метрически неударяемого слова оно начинает группу слогов, объединенных подчинением одному ударению» [6.*127*]. В предлагаемой модели одно-

сложное слово, несмотря на увеличение мощности останется, все же неударяемым для языковой системы метра.

Как моносиллабы, так и полисиллабы, увеличивая свою мощность на слабом месте, усиливают здесь эффект отягчения. В рассмотренном случае, как и в предыдущих, разница между ними проявляется в искажении «техники» внутрисловесных отношений слогов, вызванном перераспределением кульминативной функции ударения в полисиллабах.

Явление подчинения и противодействия состоянию оперативной памяти можно поставить в соответствие замечанию А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова о контрастном расщеплении ударений на слабом месте: сильные ударения звучат здесь «контрастно и особенно заметно», слабые — «почти безударно» [1]. В модели это объясняется тем, что слабые ударения не противодействуют здесь состоянию оперативной памяти и, уменьшаемые ее нижним слоем, становятся еще слабее:

Земле я отдал дань земную...

Сильные ударения могут вступать в противодействие, увеличивая максимальное и прилегющее значения. В результате возникает сильный эффект отягчения и эффект давления верхнего слоя на нижний:

Жизнь — без начала и конца...

Противодействие слова языковой системе метра проявляется в борьбе сил, участвующих в распаде противодействующего слога и силы нагнетания, задаваемой оператором. Если слово противодействует одновременно и состоянию оперативной памяти, и языковой системе метра, результат зависит от того, чем закончилось это противодействие — «победой» оператора языковой системы метра или «победой» самого слова. Если побеждает оператор, возникают явления, аналогичные тем, когда противодействие языковой системе метра отсутствует. В этом случае победа оператора может быть оттянута, вследствие чего участок распада ударного слога окажется довольно длинным:

Конем, рванувшим коновязь
Ввысь! И веревка в прах...

Если оператор терпит поражение, слово с дополнительным ударением отрывается от последующего. В случае односложного слова происходит сильный перебой ритма, не приводящий, однако, к подчинению сильного слога слабому. В случае неодносложного слова происходит переподчинение слогов, приводящее к противоречию с метром.

Прочтем, стараясь сохранить ударение и цельность слов, следующие стихи:

1)	**«Но все в элегии ничтожно;**	∪́/∪́∪–/́∪
	Пустая цель ее жалка:	∪́∪/–́/∪́/∪́
	Меж тем цель оды высока	∪́/∪́/́∪/–∪́
	И благородна...»	
2)	**«Но все в элегии ничтожно;**	∪́/∪́∪–/∪́∪
	Пустая цель ее жалка:	∪́∪/ˈ/∪́/∪́
	<Меж тем ода всегда крепка>	∪́/∪́– ∪́/∪́
	И благородна...»	

Таким образом, в рамках модели ударение полисиллаба на слабом месте вынуждено перераспределять свою кульминационную функцию в пределах слова или вызывать нарушение метра. В первом случае происходит деформация слова, выражающаяся в нарушении отношений между ударным и безударными слогами. Односложное слово в силу своей структуры не может подвергнуться подобной деформации и способно сохранить при этом подчинение метрическому закону. Получается, что не фонологическая природа ударения, а техника приспособления слова к стиху делает возможным размещение на его слабом месте одного ритмического типа и затруднительным — других. Решение проблемы переносится в область сенсорики. Предлагаемое решение затрагивает самые основы внутреннего существования силлабо-тонической метрики и ритмики.

Литература

1. *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М., 1963. С. 397—432.
2. *Красноперова М. А.* Модель восприятия и порождения ритмической структуры стихотворного текста (строчный компонент) Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности Вып. 4. Л., 1979. С. 167 175
3. *Красноперова М. А* Модель восприятия и порождения ритмической структуры стихотворного текста: Автореф дисс. .. канд филол наук. Л, 1981
4. *Красноперова М А.* Модель восприятия и порождения ритма // Вопр кибернетики· Общение с ЭВМ на естественном языке. Вып. 80. М., 1982. С. 124 140.
5. *Красноперова М. А* Основы реконструктивного моделирования стихосложения (на материале ритмики русского стиха) СПб : Изд во Санкт Петербургского ун-та, 2000.
6. *Томашевский Б В* О стихе Статьи Л, 1929.
7. *Шенгели Г А* Трактат о русском стихе Органическая метрика М ; Пг, 1923
8. *Якобсон Р* Брюсовская стихология и наука о стихе Научные известия Академического центра Наркомпроса. 1922 № 2 С 222 240
9. *Якобсон Р* Об односложных словах в русском стихе *Roman Jakobson* Selected Writings Vol. V. The Hague, Paris N Y, 1979 P. 201 214

10. *Якобсон Р.* Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским // *Там же.* Р. 135—146.

Таблица 1

Распределение односложных слов в Х4 и Я4

Произведение	СМ			
	I	II	III	IV
«Сказка»				
Частота	0,333	0,083	0,200	0,056
ЯМ	0,21511	0,03237	0,10361	0,08380
пересч. ЯМ	0,40287	0,07338	0,15535	0,09298
хи-кв.	11,37654	1,40309	6,83703	16,54107
«Письмо»				
Частота	0,203	0, 173	0,211	0, 153
ЯМ	0,0399	0,0886	0,1550	0,1644
Пересч. ЯМ	0,05122	0,10131	0,22303	0,14651
хи-кв.	23,70249	3,44338	0,02505	0,02223
«ЕО»				
Частота	0,0119	0,0940	0,1603	0,1094
ЯМ	0,0137	0,0503	0,0993	0,0980
Пересч. ЯМ	0,0208	0,0719	0,1666	0,1027

Примечание. При подсчете языковых моделей (ЯМ и пересч. ЯМ) учитывалось то распределение окончаний, которое имеется в соответствующем тексте.

Таблица 2

Распределение ритмических форм в текстах А. С. Пушкина и языковых моделях

Произведение	Форма						
	1	2	3	4	5	6	7
«Сказка»							
Частота	0,217	0,206	0,029	0,319		0,225	0,004
ЯМ							
м. ок.	0,0551	0,1535	0,1817	0,1743	0,0139	0,3403	0,0812
ж. ок.	0,0635	0,1749	0,1997	0,1559	0,0167	0,3072	0,0821
«ЕО»							
Частота	0,2678	0,0658	0,0967	0,4752		0,0901	0,0044
ЯМ	0,1136	0,0573	0,2746	0,3059	0,0017	0,1363	0,1105

Е. В. КАЗАРЦЕВ
(Санкт-Петербург)

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ГЕНЕЗИСА РУССКОЙ СИЛЛАБОТОНИКИ

Проблема становления русской силлаботоники в конце 30-х — начале 40-х годов XVIII в. обращала на себя внимание многих исследователей и являлась одной из дискуссионных проблем стиховедения. Основным предметом дискуссии был вопрос о национальных и заимствованных (немецких) формах первых образцов русского ямбического стиха. Значение иноязычного влияния на ритмику ранних од М. В. Ломоносова подчеркивал К. Ф. Тарановский [6]. Идея национальных истоков русского ямба развивалась прежде всего В. М. Жирмунским [4]. В целом проблема роли немецкой поэзии в генезисе русской силлаботоники продолжает быть актуальной и требует более глубокого рассмотрения. Ее изучение тесно связано с вопросом о ритмическом облике ранних русских ямбов и хореев. Как правило, при сравнительном анализе немецкого и русского стиха в основном использовалось первое оригинальное русское силлабо-тоническое произведение — «Хотинская ода» М. В. Ломоносова и предполагаемый ее немецкий источник — «Ода принцу Евгению» И. К. Гюнтера. Для осуществления полного анализа вопроса необходимо привлечение нового материала, который позволит дать более широкое представление о характере немецкой силлаботоники и ее влиянии на русский стих.

Особое место в изучении реформы русского стиха XVIII в. должны занимать вопросы просодии. До сих пор при сравнительном исследовании ритмики немецкого и русского стиха не уделялось достаточного внимания проблеме адекватного ритмического представления разноязычных текстов. В основе такого представления русского текста лежит бинарный признак «ударность-безударность». Ударный слог в немецком не вполне эквивалентен русскому ударному слогу. Для немецкого стиха важен не бинарный признак ударности-безударности, а относительная выделенность слога. Иными словами, ритмическое представление немецкого и русского стиха должно быть основано, по-видимому, на разных принципах и для анализа немецкого материала должен быть выработан особый критерий учета сло-

гов. Для того чтобы этот критерий был сопоставим с русской ударностью-безударностью, необходимо, чтобы он также имел бинарный характер. При этом степень ударности слога должна быть определена с учетом его релевантной выделенности-невыделенности. Для этого вводится понятие маркированного и немаркированного слога.

Маркированным можно считать ударный слог, наиболее выделенный в данном ритмическом окружении. Безударные артикли (der, die), предлоги (in, auf), а также суффиксы, в том числе так называемые «тяжелые» суффиксы (Luest**barkeiten**), по-видимому, следует рассматривать как немаркированные. К такому выводу приводят некоторые наблюдения над результатами подробного слухового анализа немецкого стиха, свидетельствующие о слабой выделенности этих слогов на сильных местах метрической схемы, в том числе и в рифмующихся словах. В то же время побочные ударения композитов (сложных слов), а также ударения глаголов-связок, местоимений и наречий могут быть маркированы в случае их наибольшей ритмической выделенности по отношению к соседним слогам или немаркированы, если им, например, предшествует более сильный слог. Рассмотрим некоторые примеры контекстуальной реализации этой выделенности. В предложении *Das Haus ist noch* ударение глагола-связки ist следует за более сильным ударением слова Haus, поэтому ist немаркировано. Ударение другой формы этого глагола становится маркированным после более слабого слога: «Die Haeuser sind hoch». При разметке стиха на определение маркированности оказывает влияние также и положение слога в строке:

Eugen **ist** todt! Eugen, der Held!
O harte Post in tausend Ohren!

Ударение глагола ist в данном контексте не является маркированным по двум причинам: во-первых, потому, что ему предшествует более сильный ударный слог -gen слова Eugen, во-вторых, потому, что данный глагол занимает слабую позицию в стихе (Senkung). В следующем примере встречаем противоположную ситуацию, слог ist маркирован, т.к. перед ним более слабый слог und, а положение соответствует сильной позиции (Hebung):

Und **ist** er Held, der kluege Prinz!

Надо отметить, что, несмотря на то, что оба показателя (выделенность по отношению к окружающим слогам и позиция в строке), как правило, взаимодействуют, все же при их несоответствии позиция играет определяющую роль. В следующем примере глагол ist следует сразу за полнозначным, более

выделенным, односложным словом, тем не менее его ударение остается маркированным в силу позиции:

Gott ist der Geist und zwar des Friedens.

Также потенциально маркированные побочные ударения композитов или глаголов и глагольных форм с отделяемыми приставками становятся маркированными в случае, если между главным и побочным ударением находятся более слабые слоги: Sonnen**schein**, vor**ge**sehen. В словах Berg**schein**, vor**sehen** побочные ударения немаркированы. Всегда маркированными оказываются основные ударения полнозначных слов: das **Haus**, der **Hund**, das **Son**nenlicht, **auf**machen и т. д.

В настоящей статье впервые представлены данные, полученные на основе системного учета маркированной выделенности слогов в немецком стихе[1]. Сравнение этих результатов с данными К. Тарановского по тексту «Оды принцу Евгению» Гюнтера свидетельствует о том, что Тарановский, по-видимому, интуитивно учитывал те же самые слоги, только делал это нерегулярно — отсюда заметные отклонения в его статистике 1953 г. в сравнении с 1975 г. (см. Табл. 1). Из Таблицы 1 видно, что наиболее близки нашим результатам данные Тарановского 1953 г. по I и II стопам и 1975 г. по III. Сравним отдельно данные 1953 г., 1975 г. и наши подсчеты с профилем ударности «Хотинской оды»[2] (Табл. 1), вычисляя средние абсолютные величины отклонения показателей русского текста от трех различных статистических характеристик «Оды принцу Евгению» Расчеты показывают, что суммарная величина отклонения данных 1953 г. составляет: 0,105 (10,5%); 1975 г.: 0,113 (11,3%), наших данных: 0,117 (11,7%). При этом соответствующее среднее отклонение по каждому икту будет составлять для результатов 1953 г.: 0,026 (2,6%); 1975 г.: 0,028 (2,8%), для наших подсчетов· 0,029 (2,9%)

Таким образом, наши результаты в целом оказываются наиболее близки показателям распределения ударений в «Хотинской оде» Однако, если рассматривать суммарное отклонение только по первым трем иктам, то более близиками ритмическим характеристикам ломоносовской оды окажутся подсчеты Тарановского 1953 г. (ср : данные 1953 г. отклонение 7,9%, наши данные от-

---

Исследование проводилось под руководством проф М А Красноперовой

[2] Здесь приводятся подсчеты распределения ударении «Хотинскои оды», сделанные автором настоящей статьи Для сравнения приводим данные Тарановского по «Хотинской оде» (см [6])·

I икт	II икт	III икт	IV икт
0 993	0,871	0,861	1,000

клонение: 8,7%, данные 1975 г. — отклонение: 10,3%). Итак, наши результаты и результаты Тарановского 1953 г. в данном случае ближе ритмическим характеристикам «Хотинской оды» по сравнению с подсчетами 1975 г.

Таблица 1

Сравнение профилей ударности «Оды принцу Евгению» И. К. Гюнтера и «Хотинской оды» М. В. Ломоносова

	Икты			
	I	II	III	IV
Данные К. Ф. Тарановского				
1953 г.	0,970	0,894	0,858	0,966
1975 г.	0,970	0,904	0,880	0,990
Наши данные	0,974	0,894	0,886	0,978
Хотинская ода	0,993	0,843	0,861	1,000

Обращает внимание повышение ударности стиха в статистике 1975 г. (в сравнении с 1953 г.), особенно это касается последнего икта (Табл. 1). Поскольку на последний икт в немецком стихе часто приходятся побочные ударения композитов или «тяжелые» суффиксы, то можно предположить, что в 1953 г. Тарановский рассматривал такие случаи как безударные, а в 1975 г. — как ударные, не делая при этом различия между второстепенным ударением и «выделением» суффикса. Наши правила определения маркированности позволяют рассматривать только ударные слоги (в том числе и побочные ударения), но исключают возможность учета суффиксального отягчения. Очевидно, поэтому число 0,978, полученное нами при вычислении ударности IV икта, является средним по отношению к данным Тарановского 1953 г. и 1975 г. (Табл. 1).

Мы не можем точно указать причину, по которой Тарановский изменил статистику в своей публикации 1975 года. Однако, по-видимому, на него оказала влияние появившаяся в 1968 г. статья В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха», в которой автор отстаивает идею национальных истоков русского ямба (ср. также: [19.*254*]). В статье 1975 г. Тарановский ссылается на Жирмунского и говорит о том, что ритмические структуры ямбов должны были «естественно возникнуть в русском стихе» [17.*36*]. Эта точка зрения противоположна его более ранним взглядам, связанным с влиянием немецкого стиха, изложенным в монографии 1953 г. На изменение статистики могли также повлиять некоторые предложения Жирмунского, высказанные им в 1968 г., по поводу формирования ритмического представления немецкого стиха, в частности, его замечания о том, что «тяжелые» суффиксы (например, в слове Lustbarkeiten) следует учитывать как ударные.

Проведенное нами исследование немецкого стиха с учетом маркированных слогов включает более широкий материал, чем традиционно проводимый анализ «Хотинской оды» Ломоносова и «Оды принцу Евгению» Гюнтера. Известно, что принцу Евгению и его победе над турками было посвящено множество стихотворных текстов, которые мог знать Ломоносов (среди них оды М. Питча, И. Пантке, Б. Нойекирха). Наиболее вероятно, что Ломоносов был знаком с одой «На смерть принца Евгения» Йоганна Готтшеда 1736 г. (смешанный четырехстопный и шестистопный ямб (Я4+Я6)). Она практически относится к тому времени, когда Ломоносов учился в Германии (ода Гюнтера — более раннее произведение — 1718). Текст этой оды, так же как и текст оды принцу Евгению И. Гюнтера, был привлечен к анализу. Йоганн Кристоф Готтшед являлся ведущим теоретиком литературы и стиха в 30-х — 40-х годах XVIII в. в Германии. Его работы, в частности, знаменитое «Versuch einer kritischen Dichtkunst...», по-видимому, были известны Ломоносову [3]. Из данного сочинения Готтшеда (редакция 1737 г.) были выбраны все авторские стихотворения, написанные четырехстопным ямбом и помещенные в главе «Оды и песни» (всего 6 текстов, один написан Я4+Я6). Также были привлечены к анализу двенадцать текстов Гюнтера, помещенных в его собраниях 1730 г. и 1739 г., написанных четырехстопным ямбом и представляющих образцы основных жанров· светские оды, оды на смерть, духовные оды и др Кроме того, были рассмотрены три оды Якоба Штелина, написанные в период 1737—1739 гг. в Петербурге, а именно: «Новогодняя ода», посвященная Анне Иоановне (1 янв. 1737 г.), «На день коронации ...Анны Иоановны» (28 апр. 1737 г.) и «На победу над турками» (7 сент. 1739 г. — 6 февр. 1740 г.). Общий объем анализируемых текстов составляет около 3000 ритмических строк.

Публикация полученных результатов не имеет целью дать факты, подтверждающие или опровергающие гипотезу о влиянии немецкого стиха на становление русской силлабо-тоники. Однако следует обратить внимание на некоторые определенные особенности немецкой ритмики, которые, как кажется, могут иметь отношение к данному вопросу.

В ранних произведениях Ломоносова отмечалось необычное для русской поэзии увеличение частоты третьей формы четырехстопного ямба (Я4): *В долине тишина глубокой*, — по сравнению с четвертой: *Науки юношей питают*. Впервые на это обратил внимание Тарановский [7]. При анализе немецкого стиха был обнаружен корпус текстов, где наблюдается сходное явление, однако оно проявляется нерегулярно (особенно у Гюнтера), что может свидетельствовать о случайности такого распределения. Тем не менее в текстах Штелина данное увеличение обнаруживается вполне устойчиво (см. Табл. 2, 3, 4).

С увеличением частоты третьей формы по сравнению со второй связано

также увеличение ударности III икта относительно второго. Если рассмотреть профили ударности всех анализируемых произведений (Табл. 2, 3, 4 и рис. 1, 2, 3), то окажется, что такое увеличение ударности III икта регулярно наблюдается у Штелина (Табл. 4), особенно отчетливо в тексте оды «На смерть принца Евгения».

Таблица 2

Профили ударности по данным произведений И. Гюнтера

Произведения	Икты				Разница между четвертой и третьей формами
	I	II	III	IV	
Ода принцу Евгению	0,974	0,894	0,886	0,978	–0,012
Ода г. Шпорку	0,924	0,895	0,860	0,948	0,033
На отъезд из Дрездена	0,988	0,850	0,913	0,975	0,063
Новое с Парнаса	0,938	0,896	0,888	0,993	0,000
На Высшие школы	0,966	0,875	0,796	0,989	–0,068
г. Михаелю Питчу	0,966	0,784	0,875	0,989	0,091
На слова «я знаю...»	0,950	0,867	0,917	0,967	0,050
На смерть М. Каспарин	0,990	0,917	0,927	0,938	0,010
Йозефу	1,000	0,854	0,792	1,000	–0,062
Ученой даме	0,969	0,869	0,823	0,985	–0,046
Вечерняя песня	0,939	0,879	0,879	0,954	0,000
Богу	1,000	0,926	0,926	0,982	0,000
На слова «Бог Мира»	0,917	0,917	0,875	0,958	–0,042

Таблица 3

Профили ударности по данным произведений И. Готтшеда

Произведения	Икты				Разница между IV и III
	I	II	III	IV	
На смерть принца Евгения	0,941	0,882	0,920	0,979	0,046
Оды и песни из книги «Versuch..»					
1.	0,972	0,903	0,931	0 986	0 028
2	1,000	0,929	0,900	0,957	0,029
3.	0,944	0 944	0,917	0,972	–0,027
4.	0,958	0,889	0,931	0,958	0,014
5	1,000	0,975	0,975	1,000	0 000
6.	0,981	0,944	0,963	0,926	0,019

Таблица 4

Профили ударности по данным произведений Я. Штелина

Произведения	Икты				Разница между третьей и четвертой формами
	I	II	III	IV	
Новогодняя ода	0,957	0,893	0,921	0,993	0,038
На день коронации	0,914	0,898	0,938	0,969	0,047
На победу над турками	0,913	0,881	0,900	0,969	0,016

При сравнении профилей ударности од, посвященных принцу Евгению, И. Гюнтера, И. Готтшеда и «Хотинской оды» М. В. Ломоносова обнаружилось, что повышение ударности III икта относительно II наблюдается не только у Ломоносова, но и у Готтшеда (Табл. 5; особенность ритмики этой оды Готтшеда может быть связана с тем, что в ней смешаны Я4 и Я6). Однако при сравнении данных показателей од Ломоносова и Готтшеда по величине «хи-квадрат» обнаружилось значимое отклонение, его величина 5,31 при критическом 3,84. Незначимыми оказываются отклонения при сравнении аналогичных показателей од Ломоносова и Гюнтера (1,27 при той же критической величине). В целом анализ ударности внутренних иктов этих трех од говорит о близости показателей (Табл. 6).

Таблица 5

Сравнение профилей ударности од, посвященных принцу Евгению, И. Гюнтера и И. Готтшеда с профилем ударности «Хотинской оды» М. В. Ломоносова

	Икты			
Авторы	I	II	III	IV
И. Гюнтер	0,974	0,890	0,884	0,978
И Готтшед	0,941	0,882	0,920	0,979
М В. Ломоносов	0,993	0,843	0,861	1 000

Если предположить, что образцом ритмики первой ямбическои оды Ломоносова мог служить не какои то конкретный текст Гюнтера или Готтшеда, а некая совокупность ритмических условий близких по тематике и ритмике текстов, то мы вправе применить анализ объединеных данных как методический прием. В этом случае мы представляем обе оды, посвященные принцу Евгению, как совокупныи текст и сравниваем его ритмику с ритмикой «Хотинской оды» В образованном таким образом тексте наблюдается увеличение частоты третьей формы по сравнению с четвертой и соответствующее этому

повышение ударности III икта (Табл. 7). Причем показатель ударности III икта не дает значимых отклонений по величине «хи-квадрат» при сравнении с соответствующим показателем «Хотинской оды».

Таблица 6

Сравнение ударности внутренних иктов по значению статистики «хи-квадрат»

	Значение «хи-квадрат»	
Авторы	II икт	III икт
Гюнтер и Готтшед	0,158	2,338
Гюнтер и Ломоносов	4,159	1,268
Готтшед и Ломоносов	1,766	5,314

Таблица 7

Профиль ударности «Хотинской оды» М. В. Ломоносова и совокупного текста од И. Гюнтера и И. Готтшеда

	Икты			
Тексты	I	II	III	IV
Совокупный текст	0,963	0,890	0,897	0,978
«Хотинская ода»	0,993	0,843	0,861	1,000

Следует обратить внимание на то, что в профилях ударности и немецкого, и русского стиха ударность I икта выше ударности II (Рис. 1, 2, 3, 4, 5, 6; Табл. 2, 3, 4, 7). Итак, представленные здесь наблюдения могут служить дополнением к материалам, используемым при изучении генезиса русской силлабо-тоники.

Профили ударности од Я. Штелина

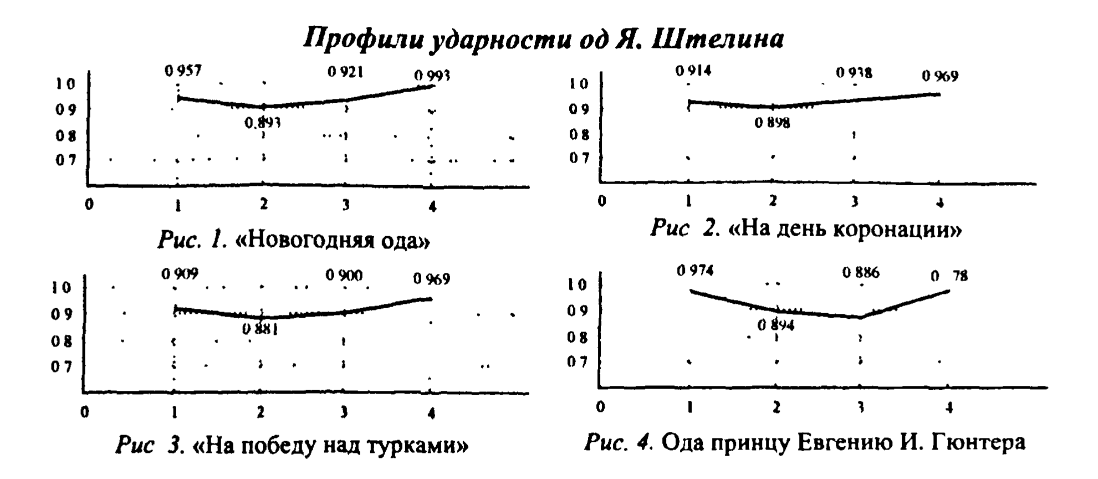


Рис. 1. «Новогодняя ода»

Рис 2. «На день коронации»

Рис 3. «На победу над турками»

Рис. 4. Ода принцу Евгению И. Гюнтера

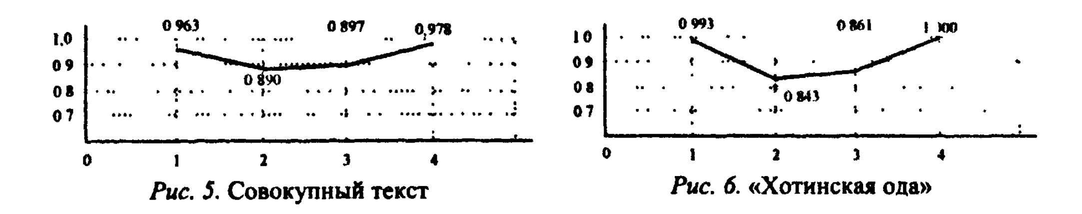


Рис. 5. Совокупный текст

Рис. 6. «Хотинская ода»

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник // Metryka słowiańska. Wrocław, 1971. S. 39—64

2. *Гаспаров М Л.* Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века / Russian Literature. 1982. Vol. XII. № 2. P. 195—216.

3. *Данько Е. Я.* Из неизданных материалов о Ломоносове // XVIII век. Сб. 2. М.; Л., 1940. С. 248—275.

4. *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7—23.

5. *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии 1739—1758 гг. М.; Л.: АН СССР, 1952.

6. *Тарановский К. Ф.* Русски дводелни ритмови. Београд, 1953.

7. *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы / Русская литература XVIII в. и ее международные связи: Памяти члена-корр. АН СССР П. Н. Беркова. XVIII век. Л., 1975. Сб. 10. С. 31 38.

8. *Bailey J.* Three Russian lyric folk song Meters. Slavica Publishers, Columbus, Ohio 43214. U S.A., 1993.

9. *Krasnoperova M A.* More about the early iambic tetrameter in M. V. Lomonosov poetry / Elementa. 1996. Vol. 2. P. 233 256.

Ч. Л. ДРЭЙДЖ
(Великобритания)

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В русской поэзии элегический дистих имеет давнюю историю [25]. Отдельные примеры его использования можно встретить среди небольших произведений поэтов первой половины XVIII в. Позднее мы находим целые стихотворения, написанные элегическим дистихом, у Радищева, Пушкина, Фета, Вячеслава Иванова, Брюсова и некоторых других. Интересно, что многие элегические дистихи все еще остаются либо неизвестными, либо определенными ошибочно. Вот, например, стихи, которые Квятковский приводит в «Поэтическом словаре» как образец шестикратного дактиля:

Слышишь ли ты, как шумит вверху угловатое стадо?
С криком летят через дом к теплым полям журавли,
Желтые листья шумят, в березнике свищет синица,
Ты говоришь, что опять теплой дождемся весны.
(А. А. Фет) [9]

На самом деле перед нами — безусловные элегические дистихи.

Элегический дистих берет свое начало в древнегреческой поэзии 8 в. до н. э. В числе ранних сочинителей элегических дистихов были Тиртей, Миммерм, Каллин и Феогнид. Даже в эту пору содержание элегических стихотворений не ограничивалось только плачем и сожалением по безвозвратно утерянному, а затрагивало и другие области жизни. Эту стихотворную традицию переняли греческие поэты эллинистической эпохи, применяя ее в первую очередь в любовной тематике.

В I в. до н. э. элегический дистих перешел из эллинистического мира в Рим; и тут он использовался по большей части для изображения любовных чувств. Главные элегические поэты классической латинской литературы Катулл, Корнелий Галл (стихи его не сохранились), Тибулл, Проперций и последний по времени, но, как показало время, самый влиятельный Овидий (43 г. до н. э. — 17 г. н. э.).

Древнегреческие и латинские элегические дистихи имеют между собой много общего по той причине, что они основаны на той же количественной,

то есть квантитативной просодии. Суть этой системы заключается в том, что стихотворная строка определяется последовательностью долгих и кратких слогов, причем один долгий может заменить два кратких, но никак не наоборот, то есть долгие слоги не могут заменяться двумя краткими.

Первым стихом классического элегического дистиха является дактилический гекзаметр, который содержит шесть стоп. Первые четыре стопы могут быть или дактилем, или спондеем. Пятая стопа почти всегда дактиль, гораздо реже можно встретить спондей. В тех редких случаях, когда это происходит, стих называется спондеическим. Шестая стопа принимает спондей, но, так как его последний слог — syllaba anceps, фактически она принимает или спондей, или хорей.

В дактилическом гекзаметре существовали три позиции, при которых была возможна цезура. Цезура — словораздел, который не совпадает со стопоразделом. Первая цезура находится после долгого слога третьей стопы: она называется сильной. Вторая цезура, которая находится после первого краткого слога третьей стопы, называется слабой, а третья, которая встречается после долгого слога четвертой стопы, называется поздней. Эти три цезуры были факультативными, но стихов, в которых не было ни одной, поэты избегали. Самой распространенной из цезур была первая, сильная.

В отличие от цезуры, диереза — словораздел, который совпадает со стопоразделом. В эллинистическую эпоху в дактилический гекзаметр был введен четвертый словораздел, который появляется после второго краткого слога четвертой стопы. Он называется буколической диерезой. Само собой разумеется, буколическая диереза требовала, чтобы четвертая стопа была дактилем. Она означала определенную паузу и по отношению к цезурам была добавочной.

Еще одна структурная черта античного гекзаметра — силлабическая длина его последнего слова. Хотя древнегреческие и более ранние латинские поэты ее не ограничивали, Овидий и его последователи настаивали на том, чтобы последнее слово гекзаметра имело или два, или три слога и, если оно имело два слога, предпоследнее слово не должно было быть двусложным.

Точное определение просодической структуры второго стиха элегического дистиха сделать непросто. Его название, элегический пентаметр, можно использовать только условно. Оно не соответствует его структуре. Тот факт, что ни в древнегреческой, ни в классической латинской литературах нет стихотворения, состоящего только из дактилических пентаметров, указывает на то, что элегический дистих возник не от соединения двух независимых дактилических стихов, гекзаметра и пентаметра, а в результате двукратного повторения первого полустишия гекзаметра во втором стихе Название «элегичес-

кий пентаметр» появилось оттого, что первое полустишие гекзаметра занимает две с половиной стопы. Поэтому логично сделать вывод, что повторение этого полустишия создает стих с пятью стопами. Четыре стопы в элегическом пентаметре обнаружить несложно, но как быть с пятой? Объяснение, что пятая стопа образована от сочетания последнего долгого слога первого полустишия с последним долгим слогом второго полустишия, неубедительно [23]. Строго говоря, так называемый элегический пентаметр является каталектическим дактилическим гекзаметром с цезурой после долгого слога третьей стопы и с пропуском ее двух кратких слогов [19]. М. Л. Гаспаров высказал мнение, что элегический пентаметр «образуется из гекзаметра путем усечения третьей стопы (так что на цезуре получается стык ударений) и последней стопы (так что на конце оказывается мужское окончание)» [4]. Однако выдвинутая выше гипотеза кажется несколько проще и вероятнее.

Согласно взглядам Овидия и его последователей, только два дактиля первого полустишия пентаметра могут быть заменены спондеями. Зато оба дактиля второго полустишия должны оставаться дактилями. Цезура, находящаяся между двумя полустишиями, обязательна. Предпочтительно, чтобы последнее слово всего стиха было двусложным, но если оно односложное, то предшествующее слово тоже должно быть односложным. В конце первого полустишия допускаются слова любой длины, кроме односложных.

Метрическая схема элегического дистиха с сильной цезурой в гекзаметре такова [20]:

— ⏖ — ⏖ — / ⏖ — ⏖ — ⏑⏑ — ⏓

— ⏖ — ⏖ — / — ⏑⏑ — ⏑⏑⏓

Славянская грамматика Лаврентия Зизания (Вильнюс, 1596) описывает дактилический гекзаметр и элегический пентаметр, называя их «ироическим» метром и «элегиаческим» метром соответственно, но она не приводит примера элегического дистиха [26]. Однако «Грамматики славенския правилное синтагма» Мелетия Смотрицкого (Евье, 1619) приводит пример пентаметра:

Истинны даждь ми присну Исусе любовь.

Затем следует пример элегического дистиха, возможно, первый в церковно-славянском языке:

Христе елика просят ины даждь им пребогате:
Мне тебе сладчайший даждь, мене взайма тебе [23].

Оба этих стиха построены по количественному принципу, применяемому произвольно к гласным русского языка, хотя, в отличие от древнегреческого и классического латинского языков, в русском языке нет фонематического различия между долгими и краткими гласными. Смотрицкий считал гласные [и], [ѣ] и [ω] долгими, гласные [е] и [о] краткими и гласные [а], [і] и [v] общими, хотя все это лишено объективного основания [15].

Грамматика Смотрицкого перепечатывалась много раз: в Кременце в 1638 г. [24], в Москве в 1648 г. [16], и под редакцией Федора Поликарпова опять в Москве в 1721 г. [17]. Однако глава «О просодии стихотворной», в которой описывался элегический дистих, оставалась почти без изменений, переходя из одного издания в другое.

Более полное изложение просодических свойств дактилического гекзаметра и элегического пентаметра дает Феофан Прокопович в своих лекциях «De Arte Poetica», прочитанных в Киево-Могилянской академии в 1705 г. Основываясь на стихотворной практике Овидия, он учит студентов, как надо сочинять элегические дистихи по-латински; но, если кому-нибудь из них вздумалось бы писать элегии по-русски, он рекомендует не русифицированный элегический дистих, а традиционный русский силлабический одиннадцатисложник [12].

В 1732 г. преподаватель Московской славяно-греко-латинской академии Федор Кветницкий закончил свою рукописную пиитику «Clavis Poetica». Как и Смотрицкий, он подробно описывает carmen hexametrum sive heroicum и carmen pentametrum [21.*99—110*]. Он пишет также De Poesi Elegiaca и иллюстрирует ее длинным латинским стихотворением Стефана Яворского в элегических дистихах, в котором при смерти он прощается со своей библиотекой [21.*225 228*]. Но когда ему приходится переводить латинские элегические дистихи на русский, Кветницкий предлагает девять разных версий, пользующихся целым рядом силлабических размеров от тринадцатисложника до четырехсложника [21.*135—142*]. Он пишет: «Carmen latinum constat pedibus, slavonicum vero non pedibus sed syllabis» [21.*245*]. Ближе всего Кветницкий подошел к элегическому дистиху на русском языке в своем «Carmen slavonolatinum vel Macoronicum (sic)»:

Rozcrisare solet tverdus zub semper orechum
Natruždare zubem tverdus orechus amat [21.*244*].

Три года спустя, в 1735 г., вышло в свет первое издание «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» Тредиаковского. Вместе с революционным предложением основать русское стихосложение на динамическом ударении он дает образцы стихотворений, принадлежащих к главным

поэтическим жанрам и сочиненных по новой просодической системе. Среди них две элегии. В введении к этим сочинениям он цитирует элегический дистих Овидия, в котором он скорбит о кончине своего друга Тибулла:

Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos,
Ah! nimis ex vero nunc tibi nomen erit.

К несчастью, он переводит латинский дистих не русским дистихом, а русской прозой [18.*395*]. Обе элегии, которые, по Тредиаковскому, сочинены «эксаметром нашим», фактически состоят из пар рифмованных семистопных хореев с цезурой после седьмого слога и пропуском восьмого слога [18.*397—402*]. На самом деле это тонизированный силлабический тринадцатисложник, который, кроме падающей каденции, ничего общего с классическим дактилическим гекзаметром не имеет.

Через двадцать лет в пространной статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», опубликованной в «Ежемесячных сочинениях» в 1755 г., Тредиаковский печатает уже цитированный дистих Смотрицкого, резко критикуя его, а затем приводит элегический дистих собственного сочинения, в котором количественные стопы оригинала заменены соответствующими силлабо-тоническими стопами. Долгие слоги в нем заменяются ударными, а краткие — неударными, и в виду того, что в силлаботонике спондеи трудноосуществимы, дактили заменяются не спондеями, а хореями. Этот элегический дистих, пожалуй, первый, сочиненный на русском языке по новому силлабо-тоническому стихосложению:

Героэлегиаческие
Ах! от раны престал он смертных чувствовать скуки,
Чувствуя, что ему в лике бессмертных сидеть [18 *433—434*]

Позиция цезур и длина слов в конце строк точно следуют правилам, установленным Овидием.

Почти в конце статьи Тредиаковский дает краткие стихотворные примеры нескольких силлабо-тонических размеров. Среди них находим еще два элегических дистиха:

Гроб, посетитель, зришь, и лютых раскаяний виды!
Дважды мрет, кто себе смерть по достоинству мнит
Ты ж однак удержи в уме заклинаний обиды;
Также и речь, душам / коя спокойство чинит [18 *448*].

Здесь Тредиаковский отступает от классической традиции, когда он риф-

мует два гекзаметра и два пентаметра, хотя в своей статье он допускает в элегических дистихах применение и нерифмованных стихов [18.446]. Помимо многих случаев замены дактилей хореями, во всем остальном они очень близки к Овидию.

С тех пор как русский элегический дистих дебютировал на страницах «Ежемесячных сочинений», он претерпел сложную эволюцию. У этой эволюции были два полюса. Один определялся пережитками количественной просодии, другой — свойствами новой силлабо-тонической системы.

Сущность количественной просодии в ее применении к классическому элегическому дистиху заключалась в том, что два кратких слога могли быть заменены одним долгим, за исключением пятой стопы в гекзаметре и двух дактилей во втором полустишии пентаметра; однако первые долгие слоги всех стоп не могли быть заменены ничем. Исключение составлял конечный долгий слог пентаметра, который мог быть кратким. Значит, первые долгие слоги всех стоп являлись как бы незыблемыми стержнями обоих стихов, и силлабическая длина стихов менялась в зависимости от числа замен кратких слогов долгими.

Наоборот, сущность силлабо-тонической просодии в ее применении к русскому элегическому дистиху состояла в том, что стих определялся чередованием ударных и неударных слогов, причем все ударные, кроме последнего ударного слога в стихе, могли быть заменены неударными. Каждый ударный при этом мог быть заменен только одним неударным. Вследствие этого в силлабо-тоническом элегическом дистихе появлялись трибрахии и пиррихии, которые в количественном элегическом дистихе были невозможны.

Что касается длины слов в конце строк, то об этом силлаботоника ничего не говорила, в то время как большинство классических латинских поэтов вслед за Овидием предписывали дву- или трехсложные слова для окончания гекзаметра и двусложные слова для окончания пентаметра.

Проследим, как развивался русский силлабо-тонический элегический дистих от Тредиаковского до двадцатого века.

Выделим две категории. С одной стороны, существует вид элегического дистиха, который mutatis mutandis остается верен просодическим традициям количественного дистиха Главным критерием этого можно считать присутствие ударения на всех сильных местах в обоих строках дистиха. Внутри этой категории можно указать на дистихи, более или менее близкие к овидиевым нормам

С другой стороны, имеются дистихи, в которых первые ударные слоги дактилей или хореев заменяются неударными слогами, создавая соответственно трибрахии или пиррихии. Этого рода дистихи следуют правилам сил-

лаботоники, которые состоят в том, что, кроме последнего ударения в строке, все другие ударения факультативны, в то время как отсутствие ударения на всех неударных слогах — обязательно.

В 1801 г. Радищев написал длинное стихотворение «Осмнадцатое столетие» в тридцати девяти элегических дистихах. Вот его первые двенадцать строк:

Урна времян часы изливает каплям подобно:
 Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возрасли,
И на дальнейшем брегу изливают пенистые волны
 Вечности в море; а там нет ни предел, ни брегов;
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
 Веки в него протекли, в нем исчезает их след.
Но знаменито во веки своею кровавой струею
 С звуками грома течет наше столетье туда;
И сокрушил наконец корабль, надежды несущей,
 Пристани близок уже, в водоворот поглощен,
Счастие и добродетель, и вольность пожрал омут ярой,
 Зри, восплывают еще страшны обломки в струе [14].

Некоторые строки, например 8 и 12, явно повинуются овидиевым нормам. Но в других, например в строках 2 *возрасли*, 4 *ни брегов* и 11 *омут ярой*, Радищев примирился с менее строгими правилами Катулла, Проперция и Марциала. Все строки имеют правильные с точки зрения количественной просодии цезуры: сильные или слабые. В строке 9 кроме основной, сильной цезуры есть и добавочная, поздняя. Кроме того, есть частые замены спондея хореем. Но самое поразительное — это пять случаев замены дактиля трибрахием: *и на дальнейшем брегу*; *не возвышался там остров*; *но знаменито во веки*; *в водоворот поглощен*; *счастие и добродетель*. Эти примеры доказывают, что Радищев перешел границу между старой количественной системой и новой силлабо-тонической системой: ведь в количественном элегическом дистихе трибрахии не позволяются.

В 1802 г. Востоков сочинил надгробную надпись Михаилу Ивановичу Козловскому. В его двустишиях видны те же просодические черты, что и в двустишиях Радищева. Случаев отступления от овидиевых норм много, включая односложные слова перед цезурой или в конце пентаметра, например: *гроб* (строка 1), *лик* (строка 2), *брат* (строка 6), *те* (строка 10). Есть один пример буколической диерезы (строка 1). Во многих строках появляются пиррихии или трибрахии, например: *с чувством облобызай* (строка 2, трибрахий), *и из урны* (строка 3, пиррихий), *в произведеньях* (строка 4, трибрахий). Приведем стихотворение целиком:

Здесь Козловского гроб, ваятеля. Юный художник!
    С чувством облобызай славного Мастера лик.
И из урны к себе вызывай Козловского гений,
    Или же оный лови в произведеньях его:
В сладких ли мыслях над бабочкой юная Психе мечтает,
    Или, Эротов брат, нежный горит Гименей
В мягкой работе резца; дает ли резец сей Иракду
    Править Фракийским конем, челюсти львины терзать:
Росский ли явлен Иракл, Царей защитник — Суворов, —
    Стань пред образы те, в них-то Козловский живет! [2].

Элегические дистихи Дельвига на редкость разнообразны. Стихотворение «Слезы любви» (1829) отступает от овидиевых правил, поскольку в нем присутствует четырехсложное окончание гекзаметра *вы иссохли* и трехсложное окончание пентаметра *мы блестим*. Цезура гекзаметра поздняя:

Слезы любви

Сладкие слезы первой любви, как роса, вы иссохли!
    — Нет! на бессмертных цветах в светлом раю мы блестим! [5.*218*].

Другие дистихи легко укладываются в традиционные рамки, но в трех из четырех строк дистихов, которые Дельвиг адресовал Федору Николаевичу Глинке (1820), посылая ему греческую антологию, он грешит против классических условностей:

Вот певцу Антология, легких харит украшенье,
    Греческих свежих цветов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским Каменам
    Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки [5.*137*].

В первой строке нет надлежащей цезуры. Во второй нельзя завершать пентаметр односложным словом, если предыдущее слово неодносложное. Третья строка с точки зрения количественной просодии правильная, но в первом полустишии четвертой строки отсутствуют два обязательных ударения, что превращает первый дактиль в трибрахий, а слог перед цезурой, который должен быть ударным, в неударный.

В другом стихотворении (1829) Дельвиг дважды нарушает классическую традицию, ставя односложное слово перед цезурой в пентаметре:

Грусть

Счастлив, здоров я! Что ж сердце грустит? Грустит не о прежнем,
    Нет! не грядущего страх жмет и волнует его.
Что же? Иль в миг сей родная душа расстается с землею?
    Иль мной оплаканный друг вспомнил на небе меня? [5.*217*]

Цезура в обоих гекзаметрах поздняя.

Проникнуть в самое сердце классического элегического дистиха и воссоздать его в русской форме удалось Пушкину. Его элегические дистихи изумительны не только по своим художественным достоинствам, но и с чисто технической точки зрения. Они идеальный пример безукоризненного следования классическим нормативам и правилам стихосложения. Только в одном его дистихи отличаются от дистихов Овидия: в употреблении трехсложных слов в конце пентаметра. У Овидия это редчайшая вольность: в его ранних элегических дистихах ее вовсе нет, а в «Героидах», в «Скорбных элегиях», в «Посланиях с Понта» и в стихотворении «Ибис» она встречается только пять раз [22]. Зато у Катулла, Проперция и Марциала трехсложное окончание пентаметра — явление довольно частое.

В 1829 г. Пушкин послал Дельвигу бронзового сфинкса и сопроводил подарок такими строками:

Загадка

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши [13.*605*].

Отметим сильные цезуры в обоих гекзаметрах, полное отсутствие и трибрахиев и пиррихиев: нет даже замены дактиля хореем, потому что в третьей строке естественнее считать *-дой*, *грек* спондеем, чем хореем.

Не менее замечательно в этом смысле стихотворение «Отрок» (1830):

Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы·
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Или «Царскосельская статуя» (1830):

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила,
Дева печальна сидит, праздный держа черепок
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой
Дева, над вечной струёй, вечно печальна сидит [13 *613*].

С точки зрения воспроизведения классического латинского размера русским силлабо-тоническим размером эти стихотворения не имеют себе равных.

В другом дистихе этого же года попадается одна погрешность, которая

была типична для Дельвига: односложное слово перед цезурой. Обязан ли Пушкин этим «нарушением» своему другу?

На перевод Илиады
Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой [13.*605*].

Любопытны переводы эпиграмм Марциала Фетом. Фет был готов отказаться от строгой просодической схемы, чтобы произвести впечатление. Вот оригинальный текст одной из эпиграмм Марциала:

Non amo te, Sabidi, nec possum dicere quare:
Hoc tantum possum dicere, non amo te.

А вот как Фет ее переводит:

Сабидию
Я тебя не люблю, Сабидий, за что и не знаю,
В силах одно лишь сказать: я тебя не люблю [11.*46—47*].

Повторение первого предложения *я тебя не люблю* в конце дистиха свидетельствует, что перед нами carmen serpentinum, хотя это сейчас не главное. В словах *я тебя не люблю* первый дактиль заменен хореем. В первой стопе гекзаметра это вполне допустимо, но сходная замена в первой стопе второго полустишия пентаметра не может оправдываться ни классической традицией, ни обыкновенными процессами приспособления размера к силлаботонике. Очевидно, Фет решил использовать ее для получения особого эффекта.

В другом стихотворении он поступает таким же образом. Оригинал Марциала в одиннадцатисложниках выглядит так:

Bella es, novimus, et puella,verum est,
Et dives, quis enim potest negare?
Sed cum te nimium, Fabulla, laudas,
Nec dives neque bella nec puella es

Перевод Фета гласит.

Фабулле самохвалке
Ты хороша, знаем мы, и дева к тому ж, это правда,
И богата, да кто ж это бы мог отрицать?
Но когда чересчур ы себя восхваляешь, Фабу ла,
Не богата тог а, не мила и не дева уж ты [11 *66—69*]

Первые три строки — дактилический гекзаметр, элегический пентаметр и опять дактилический гекзаметр. Но что происходит в четвертой строке? На самом деле это не элегический пентаметр, а анапестический пентаметр. По-видимому, он возник под влиянием начала второй и третьей строк, в которых замена хорея пиррихием создала анапестический ритм.

Стихотворения Брюсова «Начинающему» и «Могила Ацида» (перевод «Acidis tumulus» поэта Пентадия — вероятно, III в. н. э.) имеют две просодические особенности, которые непримиримы с классическим стихосложением. Во-первых, в пятой строке «Начинающему» есть слабая цезура после имени «Данте»; но так как за «Данте» следует ударный слог вместо неударного, этот словораздел воспринимается как стопораздел: хорей «Данте» ощущается не как часть дактиля, а как эквивалент спондея. Таким образом возникает строка без цезуры. То же самое относится и к третьей строке «Могилы Ацида». Сравните с этими строками третью и седьмую строки «Начинающему» и седьмую строку «Могилы Ацида», где неударный слог после хорея позволяет воспринять словораздел как правильную слабую цезуру. Во-вторых, пиррихий, который заменяет хорей во второй строке «Могилы Ацида», неприемлем в дистихе, сочиненном по классическим правилам: он искажает дактило-хореический ритм и может привести к анапесто-ямбическому звучанию стиха. Другие просодические черты, четырехсложные окончания гекзаметра и односложные окончания пентаметра, не одобренные Овидием и его последователями, но которые есть у Катулла, Проперция и Марциала, встречаются нередко у Фета. Вот текст стихотворения Брюсова «Начинающему»(1909); обратим внимание на не-античную рифмовку:

Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны!
    В образах, в ритмах, в словах есть откровенья веков.
Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны,
    Праздный в них различит лишь сочетания слов.
Пиндар, Вергилий и Данте, Гете и Пушкин   согласно
    В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
Их угадав, задрожал ли ты дрожью предчувствий неясной?
    Нет? так сними свой венок: чужд Полигимнии ты [1.*325*].

И вот «Могила Ацида» (1910):

Ацида здесь — на вершине горы — ты видишь гробницу
    И бегущий поток там, у подножья холмов?
В них остается доныне память о гневе циклопа,
    В них и печаль и любовь, светлая нимфа, твои!
Но, и погибнув, лежит он здесь, погребен, не без славы;

Имя его навсегда шумные волны стремят.
Здесь он еще пребывает, и кажется нам, он не умер:
Чья-то лазурная жизнь зыблется в ясной воде [1.*568*].

Будучи профессиональным филологом-классиком, Вячеслав Иванов был экспертом по античной метрике. Он умел прекрасно сочинять элегические дистихи по всем овидиевым правилам, как свидетельствует следующее двустишие, в котором даже нет ни одной замены дактиля хореем:

Saturnia Regna
Будет времен полнота и Сатурново царство настанет,
Братья, когда расцветут алые розы в снегах [6].

В равной степени он мог писать, следуя невзыскательным правилам Катулла, Проперция и Марциала, как, например:

Хмурый молчальник, опять бормочу втихомолку стихами:
Хочет и каменный дуб майской листвой прозвенеть [7].

Здесь в пентаметре односложное слово перед цезурой и трехсложное слово в конце противоречат канону, установленному Овидием.

Но следующие строки демонстрируют дальнейший шаг в развитии элегического дистиха, превращение количественного размера в силлабо-тонический. Примером этого в пентаметре служат пиррихий и трибрахий:

Гнев мой вскричал: «Тебя нет!» «Тебя нет!» прогремел мне незримый
И презреньем отзыв запечатлел· «Тебя нет!..» [8].

Аналогичная картина встречается у Мандельштама, ученика Вячеслава Иванова. Вот пример точного следования классическим правилам (этот и два следующих примера относятся к 1911 1914 гг.):

Сын Леонида был скуп, и кратеры хранил он ревниво,
Редко он другу струил пенное в чашу вино.
Так он любил говорить, возлежа за трапезой с пришельцем.
Скифам любезно вино, мне же любезны друзья [10 *370*].

Вот в конце стиха появляются отступления от норм, установленных Овидием, хотя размер остается внутри границ количественной просодии, приспособленной к силлаботонике:

Смертный, откуда идешь? Я был в гостях у Шилейки
Дивно живет человек смотришь, не веришь очам!

В креслах глубоких сидит, за обедом кушает гуся,
Кнопки коснется рукой — сам зажигается свет.
— Если такие живут на Четвертой Рождественской люди,
Путник, скажи мне, прошу, как же живут на Восьмой? [10.*370*]

И, наконец, размер становится силлабо-тоническим. Доказательство этому — появление пиррихиев или трибрахиев вместо хореев и дактилей. Например:

Ветер с высоких дерев срывает желтые листья.
— Лесбия, посмотри: фиговых сколько листов! [10.*369*].

Лесбия, посмотри может рассматриваться как дактиль плюс пиррихий, плюс ударный слог или как хорей плюс трибрахий, плюс ударный слог. Поскольку в тексте присутствует запятая, первый вариант выглядит более правдоподобным.

В наши дни М. Л. Гаспаров перевел сотни латинских элегических дистихов на русский язык, сохраняя их размер. Вот отрывок из одного из этих стихотворных переводов:

Есть меж твоих школяров такие, в ком порча гнездится:
Сердце влечет их во зло, пренебрегая добром.
Всем, что запретно, бесчестно, постыдно, они растлевают
Нежной юности цвет в буйстве деяний своих.
Им по душе не писчие доски, а звонкие деньги,
Мил им не грифель в руках, а быстрометная зернь
Вместо училищ трактир, а вместо ученых трактирщик
Вместо учительных книг блудная девка у них
Что в них юного? Что в них чистого? юности нежной
В них не приметишь следов, как и следов чистоты!..
Чтение — ссора у них, сочинение брань, стихотворство
Драка, а вместо самих правил грамматики суд ..
Ангельский облик приняв, но демонской хитростью тешась,
Рады они, опьянясь, лютым обманом истечь [3].

Только последний дистих воспроизводит полностью элегический размер, каким он был у Овидия (кроме, конечно, хорея в третьей стопе гекзаметра). Остальные демонстрируют черты, типичные для Катулла, Проперция и Марциала (например, односложные слова перед цезурами и в конце пентаметра, четырехсложные окончания гекзаметра, трехсложные окончания пентаметра). Два дистиха содержат трибрахии (*пренебрегая*, строка 2; *а быстрометная*, строка 6), свидетельствующие о переходе размера от количественной просодии к силлабо-тонической. Есть один случай буколической диерезы (стро-

ка 9). Эта пестрая просодическая картина идентична картине, представленной в работах Вячеслава Иванова и Мандельштама.

Эволюция русского элегического дистиха парадоксальна. В руках Радищева и Востокова он сразу приобрел характерные черты силлаботоники, тогда как у Пушкина он вернулся к чистейшей классической форме. В переводах Фета просодия элегического дистиха стала распадаться. У Вячеслава Иванова, Мандельштама и Гаспарова дистих продемонстрировал диапазон самых различных черт; от традиционных, количественных до новых, силлаботонических.

Литература

1. *Брюсов В. Я.* Стихотворения и поэмы / Под ред. Д. Е. Максимова, М. И. Дикман. Л., 1961.
2. *Востоков А Х.* Стихотворения. Л., 1935. С. 188.
3. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды: В 3 т. Т. 1: О поэтах. М., 1997. С. 655—656.
4. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 131.
5. *Дельвиг А. А* Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
6. *Иванов В И.* Cor Ardens. Ч. 1 2. 1911. Ч. 2. С. 167.
7. *Иванов В. И.* Свет вечерний. Oxford, 1962. P. 21.
8. *Иванов В. И.* Прозрачность. Вторая книга лирики. М., 1904. С. 15.
9. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 96.
10. *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
11. *Марциал М. В.* Эпиграммы в переводе и с объяснениями А. Фета М., 1891. Ч I. С. 46—47.
12. *Прокопович Ф.* Сочинения Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 278 286, 319 320.
13. *Пушкин А. С.* Сочинения. Полное собрание в одном томе / Под ред А. М Скабичевского. СПб., 1887.
14. *Радищев А Н.* Полное собрание сочинений: В 3 т. М.; Л , 1938 1952. Т. 1. С. 127.
15. *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма. Евье, 1619: Факсимильное изд. / Под ред. В. В Нимчука Киев, 1979. Л. 236 об.
16 *Смотрицкий М* Грамматика М., 1648.
17. *Смотрицкий М* Грамматика М., 1721.
18. *Тредиаковский В. К* Избранные произведения М ; Л , 1963.
19 *Goodwin W.W* A Greek Grammar L , 1910. P 361.
20. *Howatson M C.* The Oxford Companion to Classical Literature. Ed. 2 Oxford, 1989 P 359
21. *Kvetnickij F.* Clavis Poetica Slavistische Forschungen Hrsg B Uhlenbruch Koln, Wien, 1985. Bd 27 3
22 *Sloman A.* A Grammar of Classical Latin Cambridge, 1928. P. 395
23 *Smotryckyj M* Hrammatiki slavenskija pravilnoe syntagma Jevje, 1619 Hrsg O Horbatsh, Frankfurt a M , 1974 S 244
24 *Smotritsky M* Hrammatika ili pismennica jazyka slovenskaho Kremjanec, 1638 Specimina Philologiae Slavicae. Bd. 11. München 1977
25. *Unbegaun B O* Russian Versification. Oxford, 1966 P 65—66
26 *Voznjak M* Hramatyka Lavrentija Zyzanija z 1596 r. Lemberg, 1911 Hrsg O. Horbatsch, G Freidhof und P Kosta Specimina Philologiae Slavicae Bd 88 München, 1990 S 35 36.

А. О. ГРИНБАУМ
(Санкт-Петербург)

СТИХОСЛОЖЕНИЕ И. БРОДСКОГО В СТИХОТВОРЕНИИ «FIN DE SIÈCLE»

Проблема анализа стиха Бродского с позиций квантитативной поэтики поставлена, насколько нам известно, впервые Шерром [16] и Смитом [14], дальнейшие исследования проведены Ю. Лотманом [13], Гаспаровым [4], М. Лотманом [12] и другими. Результатом большинства работ явилось накопление обширного банка данных, ждущего еще полной обработки. Вместе с тем практически не затронутыми исследованиями оказались стихи Бродского второй половины 80-х — 90-х годов.

В свете вышесказанного представляются необходимыми как изучение поздних текстов Бродского, так и интерпретация количественных данных в связи со структурой планов поэтического текста, в частности, выявление фоно-интонационной, ритмико-мотивной интратекстуальности, других видов внутритекстовых связей, композиционных намерений автора. Если общетеоретически такая интерпретация представляется принципиально важной [5.*36*], то в практических приложениях «содержательные соответствия стиховым явлениям приходится улавливать интуитивно» и «установление точных зависимостей между явлениями метрики, стилистики и топики пока еще нереально» [3.*35*]. В отношении Бродского, однако, задача несколько упрощается по той причине, что автор особо уделял внимание стиховым элементам и их связи с композицией и тематикой текста: «...его (Бродского. — *А. Г.*) мелодика соотнесена не с синтаксисом, а со стиховой структурой строк и строф» [18.*178*]. Исследованию эстетико-философской и поэтико-просодической позиции Бродского посвящен обширный корпус работ (см.: [7.*57—117*; 8]), из которых выделим помимо Дж. Янечека исследования Эткинда [17], Куллэ [9], Бетея [20], Левинтона [11].

Решению поставленных задач относительно стихотворения «Fin de siècle» посвящена настоящая работа. Текст стихотворения приводится по: [1.*73—77*].

Целью начального этапа являлось изучение ритмики стихотворения и определение особенностей авторского стиля. Для этого был проведен полный

количественный анализ строения текста, результаты которого приведены в Приложении. При этом, основываясь на выводах Гаспарова [3.*226*] и Жирмунского [6.*89—90*] о роли декламации, учитывалась индивидуальная манера авторского чтения Бродского, выраженная в контрастной акцентуации иктов и удлинении интервалов; особая роль декламации для Бродского подчеркивалась исследователями: «интонации Бродского теснее связаны с просодической структурой, чем со структурой разговорной речи» [18.*178*].

Доля 1-сложных и 2-сложных междуударных интервалов составляет 69,8%, а вместе с 4-сложными, образующимися при пропуске ударения, характерном для Бродского, и особо отмеченными Гаспаровым [3.224], — более 88%. 75% критерий Гаспарова [3.*225*] позволяет атрибутировать размер стихотворения как дольник. Как видно из таблицы 1, в тексте смешаны преимущественно 3-, 4- и 5-иктный дольники, в целом можно говорить лишь о вольном дольнике. Среднее количество иктов в стихе 4,1; исходя из этого, в качестве основы для анализа взяты данные Гаспарова о 4-иктном дольнике [3.*245—293*] и его же данные о 3-иктном дольнике [3.*220—244*]. Последнее оправдывается обнаруженной исключительной неполноударностью стиха Бродского (Табл. 2). Среднее количество ударений в стихе 3,4, количество полноударных строк составляет лишь 40%. Неполноударность отдаляет стих Бродского от стандартного дольника (79%) и приближает к естественной ритмике языка, для которой характерен наименьший процент полноударных строк (тем не менее 63%) [3.*257*].

Таблица 1

Количество иктов	Количество строк	%
2	9	6,7
3	36	26,7
4	41	30,4
5	27	20,0
6	20	14,8
7	2	1,5

Таблица 2

Количество ударных	Количество стихов	%
2	29	21,5
3	47	34,8
4	36	26,7
5	19	14,1
6	4	3,0

Таблица 3

Интервал	Количество	%
1	98	29,9
2	131	39,9
3	18	5,5
4	60	18,3
5	16	4,9
6	1	0,3
7	2	0,6
0	2	0,6

Распределение междуударных интервалов отвечает критериям дольника [3.*302*]. Необходимо отметить ожидаемо низкий процент 3-сложных интервалов: «интервал 3 в дольнике запрещен, и строки с ним причисляются к “неправильным”» [3.*255*] То же находим у Бейли [19.*113*]. Однако стих Бродского, в отличие от 4-иктного дольника [3.*257*], не обнаруживает тяготения к 2-сложным интервалам. Их процент приближается скорее к показателям акцентного стиха, тогда как необычно большим оказывается количество 4-сложных интервалов Это явление связано с выявленной неполноударностью стиха и может быть отнесено к особенностям авторского стиля Бродского.

Стих Бродского соответствует общей тенденции к облегчению конца стиха [3.*293*]. В среднем неполноударная строка имеет последние три интервала длиной 2,34:2,44:2,24 слога. Для сравнения тенденции приведем данные для полноударной строки прозы, 4- и 3-иктного дольника: 1,68.1,67.1,65, 1,75:1,77:1,54 и 1,81:1,41 соответственно. Необходимо отметить, что разница в длинах последнего и остальных интервалов в стихе Бродского не столь велика, как в указанных дольниках, и приближает его к так называемому «типу Маяковского» [3.*293*]. Этот феномен может объясняться большим количеством 4-сложных интервалов в заключающей позиции (30,4%), но следует допустить и возможное влияние строго соблюдаемой нулевой клаузулы За отсутствием данных о роли клаузул в указанном контексте проверить эту гипотезу не представляется возможным Сходство Бродского и Маяковского в формальных стиховых элементах обнаруживается не впервые аналогичное сближение в области строения рифмы продемонстрировал Гаспаров [4 *91 92*]

3-иктный дольник «Fin de siecle» в отдельных свойствах повторяет общие закономерности: длина основы в 73% случаев составляет 6 слогов, что превышает средний показатель 60,6%, но соответствует тенденциям в современной поэзии, указанным Бейли [19 116]. Последний интервал укорочен, как и в целом в русском стихе Однако ни правильность, ни изосиллабизм, ни стрем

ление к анапестическим анакрусам, обнаруживаемые в дольнике Гаспаровым, не характерны для «Fin de siècle».

Таблица 4

Анакруса	Количество	%
0	42	31,1
1	45	33,3
2	30	22,2
3	14	10,4
4	3	2,2
5	1	0,7

Исследование анакрус открывает новую черту авторского стиля Бродского. Важность ее подчеркивается тем, что «творческое сознание поэта сосредоточено на ритме ударений и анакрус» [3.*233*], остальные ритмообразующие элементы по сравнению с этими вторичны.

Результаты численных подсчетов приведены в таблице 4; учитывалась неполноударность стиха, то есть возможные длины анакрус превышают 2 слога. Стих Бродского не соответствует общей закономерности, обнаруженной Гаспаровым [3.*228*] для 3-иктного дольника, а именно, преобладанию анапестических (двусложных) анакрус. Не соответствует ей и 3-ударный стих в отдельности Значительно более данные совпадают с теоретическими расчетами, представляющими объективизированные стиховые модели

Анализ распределения анакрус в стихах определенной ударности (Табл. 5, 6) и в соответствии с расположением стиха в строфе (Табл 7) позволяет выявить особенности этого распределения В 3-ударном стихе явно доминирует амфибрахическая анакруса, в прочих случаях существенно уступающая другим типам. Учитывая также, что и в целом амфибрахическая анакруса употребляется Бродским преимущественно в 3-ударном стихе, можно предполагать наличие устоявшеися формы строки с тремя ударениями и односложной анакрусой. Нельзя тем не менее говорить о постоянстве анакрусы (требование 90% критерия Гаспарова [3 *227*] не выпо шено) Несколько слабее выражено преобладание нулевои анакрусы в 4- и 5 ударном стихе Вместе с тем среди всех стихов с нулевои анакрусои невозможно выделить господствующии тип с определенным числом ударении Анапестическая анакруса почти равномерно распределена между стихами ударнос и 2, 3 и 4 и не преобладает ни в каком отдельном типе, лишь немного усиливаясь в 4 иктном дольнике.

Основнои особенностью в употреблении анакрус является наличие скоп лении одинаковых анакрус в тексте стихотворения Под скоплениями мы по-

нимаем наличие не менее четырех подряд идущих стихов с постоянной анакрусой. Таких скоплений обнаруживается пять: трижды с нулевой анакрусой (стихи 49—52, 78—81, 131—135), дважды с амфибрахической (стихи 6—9, 101—107). Во внутренне исключительно разнообразном тексте постоянство важного ритмического элемента крайне заметно: «Ощущение перебоя размера может возникнуть лишь в том случае, когда изменяется формообразующий, структурный элемент» [15.*211*].

Таблица 5

Анакруса	Число ударений (%)				
	6	5	4	3	2
0	25,0	42,1	41,7	21,3	27,6
1	75,0	31,6	19,4	44,7	27,6
2	—	21,4	25,0	21,3	24,1
3	—	5,3	13,9	8,5	13,8
4	—	—	—	4,3	3,4
5	—	—	—	—	3,4
	100	100	100	100	100

Таблица 6

Анакруса	Число ударений (%)					
	6	5	4	3	2	
0	2,4	19,0	35,7	23,8	19,0	100
1	6.7	13,3	15,6	46,7	17,8	100
2	—	13,3	30,0	33,3	23,3	100
3	—	7,1	35,7	28,6	28,6	100
4	—	—	—	66,7	33,3	100
5	—	—	—	—	100	100

Возникновение постоянной анакрусы способствует монотонии стиха и в связи с этим реализации принципиального для Бродского «совмещения свойств стиха и времени» [10.*392*]. Кроме того, перебой в распределении анакрус возникает в местах перелома семического плана текста. Нулевые анакрусы отмечают переход от описательной части к метафизическим рассуждениям (стихи 49—51), затем выделяют главную идею автора о свойствах времени (стихи 78—81) и, наконец, подчеркивают парадоксальный выход, найденный в последней строфе (стихи 131—135). Амфибрахические анакрусы отделяют вступление от остального текста (стихи 6—9) и отмечают единст-

венный раз введенную реакцию самого времени на описываемое (стихи 104—106). Сознательно или неосознанно Бродский продемонстрировал столь существенную для себя связь ритмических элементов с композиционно-смысловым построением текста.

Строением строф «Fin de siècle» выделяется даже среди прочих текстов Бродского. К моменту написания стихотворения Бродский лишь единожды использовал 3-строчную строфу («Осенью из гнезда...», 1964). До того в русской поэзии, для которой вообще нехарактерны строфы с нечетным числом строк, 3-строчная строфа встречалась редко, преимущественно у символистов, и обязана во многом своим появлением влиянию английской поэзии [16.*101*]. Кроме размера строфа «Fin de siècle» отличается мужскими клаузулами (хотя, как замечает Шерр, для Бродского обычнее женские) и тройными рифмами, которые, напротив, встречаются часто и в других текстах.

Таблицы с подробным анализом первых, вторых и третьих стихов строфы даны в Приложении. Стих Бродского соответствует закону облегчения к концу строфы [3.*470*], причем средняя длина третьего стиха заметно меньше двух предыдущих (6,9 слогов против 11,1 и 12,7). Это создает своеобразный эффект строфической каденции, который, несомненно, принадлежит к особенностям авторского стиля Бродского.

В связи с этим нужно отметить, что распределение анакрус вовсе не выделяет третий стих строфы среди прочих. Для второго и третьего стихов характерно сравнительно малое количество анапестических анакрус и увеличение количества амфибрахических, тогда как для первого стиха наблюдается обратная тенденция.

Таблица 7

Анакруса	Стих в строфе		
	1	2	3
0	31,1	31,1	31,1
1	24 4	35,6	40,0
2	31,1	17,8	17,8
3	13,3	8,9	8,9
4	—	4,4	2,2
5	—	2,2	—
	100%	100%	100%

Интересной особенностью заключительных строк строф является частый пропуск ударения и, таким образом, частое использование 4-сложного междуударного интервала. Наряду с краткостью строки и почти не уменьшив-

шейся анакрусой, этот прием создает ощущение конца строфы, которое у Бродского обычно не поддерживается традиционными синтаксическими средствами: «для Бродского... строфический анжабман скорее правило, чем исключение» [16.*106*]. Из 45 строф «Fin de siècle» 28 (62%) имеют анжабман. Статистикой для сравнения этих показателей мы не располагаем, однако следует предполагать, что такой процент очень высок: «в прошлом поэты избегали пользоваться строфическими анжабманами часто; исключение — Цветаева» [Там же]. Ученичество Бродского у Цветаевой, которую он крайне ценил, в области стиха, и не только, многократно отмечалось, в том числе и самим Бродским [2].

В заключение необходимо еще раз перечислить особенности дольника «Fin de siècle», характеризующие авторский стиль Бродского:

— значительная неполноударность;

— большое количество четырехсложных междуударных интервалов, особенно в третьих стихах строф;

— соотнесенность скоплений одинаковых анакрус с содержательным планом текста;

— выраженность строфических каденций.

Подтверждение или опровержение этих тенденций в поздних стихах Бродского в целом является предметом дальнейшего исследования.

Литература

1. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб., 1997 1998.
2 Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. М., 1997.
3. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974.
4. *Гаспаров М Л.* Рифма Бродского // Russian Literature. 1995. Vol. 37. № 2 3.
5. *Жирмунский В. М.* К вопросу о стихотворном ритме // Историко-филологические исследования: Сб ст. памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974.
6. *Жирмунский В. М* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
7. Иосиф Бродский. Указатель литературы на русском языке за 1962 1995 гг. СПб., 1997.
8. Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998
9. *Куллэ В.* Структура авторского «я» в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью» Новый журнал. 1990. № 180.
10. *Левинтон Г.* К статье Дж. Янечека Russian Linguistics. 1982. June. Vol. 6. No. 3.
11 *Левинтон Г.* Смерть поэта. Иосиф Бродский / Иосиф Бродский. творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 190—215.
12. *Лотман М Ю* Гиперстрофика Бродского / Russian Literature. 1995 Vol 37. № 2 3
13. *Лотман Ю. М.* Между вещью и пустотой Пути развития русской литературы. Тарту, 1990.
14. *Смит Дж. С* Версификация в стихотворении Бродского «Келломяки» Поэтика Бродского. Tenafly, 1986. С. 141 159.

15. *Холшевников В. Е.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991.
16. *Шерр Б.* Строфика Бродского // Поэтика Бродского. Tenafly, 1986. С. 97—120.
17. *Эткинд Е.* Материя стиха. Р., 1978.
18. *Янечек Дж.* Бродский читает. «Стихи на смерть Т. С. Элиота» // Поэтика Бродского. Tenafly, 1986. С. 172—184.
19. *Bailey J.* The Russian Three-Stress Dolnik with Zero Anacrusis // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1981. XXIII.
20. *Bethea D. M.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, 1994.

Приложение

Квантитативный анализ стихотворения «Fin de siècle»

Типы стихов				
Икты	Слоги	Междуударные промежутки	Номера стихов	Итого
2	6	04	21, 36, 45, 69, 78, 87	6
2	6	13	27	1
2	6	22	33, 39, 93, 96, 99	5
2	6	31	18, 108, 111	3
2	7	05	66, 81	2
2	7	14	21, 48, 60, 84, 123	5
2	7	32	15	1
2	8	15	72, 105	2
2	8	24	54, 75	2
2	10	44	63	1
2	12	55	95	1
		Итого: 142		
3	6	012	135	1
3	6	021	51, 114, 117, 120	4
3	7	112	132	1
3	7	121	6, 9 12, 30, 42, 102, 119, 129	8
3	7	211	59	1
3	8	041	86, 90	2
3	8	104	83	1
3	9	024	89	1
3	9	051	68, 131	2
3	9	141	77, 92	2
3	9	231	76	1
3	9	321	85	1
3	10	124	3, 70, 116 122	4

3	10	151	126	1
3	10	223	47	1
3	10	232	57	1
3	10	241	74, 98, 113	3
3	10	331	88	1
3	11	134	53	1
3	11	161	107	1
3	11	224	25, 55	2
3	11	251	110	1
3	11	323	56	1
3	11	341	91	1
3	12	171	101	1
3	12	423	44	1
3	13	145	103	1
3	13	424	41	1
		Итого· 283		
4	9	0221	2, 14, 34	3
4	10	1221	8, 104	2
4	11	0241	26, 125	2
4	11	0421	80	1
4	11	1321	73	1
4	11	2122	71	1
4	11	2221	28, 29, 40, 61,94	5
4	12	0224	32	1
4	12	0251	112	1
4	12	1421	11, 35	2
4	12	3221	17	1
4	13	0234	121	1
4	13	0414	49	1
4	13	3141	4	1
4	13	3321	65	1
4	14	0424	134	1
4	14	2224	13, 82	2
4	14	3214	128	1
4	15	0254	50	1
4	15	0524	62,79	2
4	15	1514	23	1
4	15	2234	124	1

4	15	3224	31	1
4	17	0724	52	1
		Итого: 292		
5	11	02121	100, 115	2
5	11	02211	64	1
5	12	02212	5	1
5	12	02221	22, 37	2
5	12	11311	1	1
5	12	12121	97, 130	2
5	13	04121	133	1
5	13	22211	46	1
5	14	05121	10	1
5	14	22221	58, 127	1
5	15	12421	106	1
5	15	14221	38	1
5	15	22231	118	1
5	15	32131	67	1
5	16	11234	19	1
5	17	12234	20	1
		Итого: 166		
6	14	121211	7	1
6	15	022212	16	1
6	15	102321	43	1
6	15	122121	109	1
		Итого: 35		

Всего	
Слогов	1381
Сильных (ударных)	463 (33,5%)
Слабых (неударных)	918 (69,7%)
Длина анакрус	164 слога
Междуударных интервалов	328

Междуударные интервалы		
Длина (в слогах)	Количество	%
1	98	29,9
2	131	39,9
3	18	5,5

4	60	18,3
5	16	4,9
6	1	0,3
7	2	0,6
0	2	0,6

Типы первых в строфе стихов			
Икты	Слоги	Междуударные промежутки	Номера стихов
3	9	231	76
3	9	321	85
3	10	124	70
3	11	224	25, 55
3	11	341	91
3	13	145	103
4	9	0221	34
4	11	1321	73
4	11	2221	28, 40, 61, 94
4	12	0251	112
4	13	0234	121
4	13	0414	49
4	13	3141	4
4	14	2224	13, 82
4	15	0524	79
4	15	2234	124
4	15	3224	31
4	17	0724	52
5	11	02121	100, 115
5	11	02211	64
5	12	02221	22, 37
5	12	11311	1
5	12	12121	97, 130
5	13	04121	133
5	13	22211	46
5	14	05121	10
5	14	22221	58, 127
5	15	12421	106
5	15	22231	118
5	15	32131	6

5	16	11234	19
6	14	121211	7
6	15	022212	16
6	15	102321	43
6	15	122121	109
Итого: 36 типов			

Всего	
Слогов	570 (41,3% от общего количества)
Сильных (ударных)	197 (34,6%) (42,5% от общего количества)
Слабых (неударных)	373 (65,4%) (40,6% от общего количества)
Длина анакрус	57 слогов (34,8% от общей длины)
Междуударных интервалов	152 (46,3% от общего количества)
Средняя длина стиха	12,7 слогов
Средняя длина анакрусы	1,3 слога (10,2%)
Средняя длина сильных	4,4 слога (34,6%)
Средняя длина слабых	7,0 слога (55,1%)

Междуударные интервалы				
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
1	49	32,2	15,5	50,0
2	69	45,4	43,7	52,7
3	10	6,6	9,5	55,6
4	18	11,8	22 8	30,0
5	4	2,6	6,3	25,0
6	0	0,0	0 0	0,0
7	1	0,7	0 3	50,0
0	1	0,7	0 0	50 0

(1) длина в слогах
(2) количество
(3) % по количеству внутри типа
(4) % по длине внутри типа
(5) % по количеству от общего количества таких интервалов

Типы вторых в строфе стихов			
Икты	Слоги	Междуударные промежутки	Номера стихов
2	12	55	95
3	7	121	119

3	7	211	59
3	8	041	86
3	8	104	83
3	8	024	89
3	9	051	68, 131
3	9	141	77, 92
3	10	124	116, 122
3	10	223	47
3	10	241	74, 98, 113
3	11	134	53
3	11	161	107
3	11	251	110
3	11	323	56
3	12	171	101
3	12	423	44
3	13	424	41
4	9	0221	2, 14
4	10	1221	8, 104
4	11	0241	26, 125
4	11	0421	80
4	11	2122	71
4	11	2221	29
4	12	0224	32
4	12	1421	11, 35
4	12	3221	17
4	13	33321	65
4	14	0424	134
4	15	0254	50
4	15	0524	62
4	15	1514	23
5	12	02212	5
5	15	14221	38
5	17	12234	20
Итого: 36 типов			

Всего	
Слогов	499 (36,1% от общего количества)
Сильных (ударных)	159 (31,9%) (34,3% от общего количества)

Слабых (неударных)	340 (68,1%) (37,0% от общего количества)
Длина анакрус	57 слогов (34,8% от общей длины)
Междуударных интервалов	114 (34,8% от общего количества)
Средняя длина стиха	11,1 слогов
Средняя длина анакрусы	1,3 слога (11,8%)
Средняя длина сильных	3,5 слога (31,5%)
Средняя длина слабых	6,3 слога (56,8%)

Междуударные интервалы				
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
1	31	27,2	11,0	31,6
2	41	36,0	29,0	31,3
3	6	5,3	6,4	33,3
4	26	22,8	36,7	43,3
5	7	6,1	12,4	43,8
6	1	0,9	2,1	100
7	1	0,9	2,5	50
0	1	0,9	0,0	50

(1) — длина в слогах
(2) — количество
(3) — % по количеству внутри типа
(4) — % по длине внутри типа
(5) % по количеству от общего количества таких интервалов

Типы третьих в строфе стихов			
Икты	Слоги	Междуударные промежутки	Номера стихов
2	6	04	21, 36, 45, 69, 78, 87
2	6	13	27
2	6	22	33, 39, 93, 96, 99
2	6	31	18, 108, 111
2	7	05	66, 81
2	7	14	24, 48, 60, 84, 123
2	7	32	15
2	8	15	72, 105
2	8	24	54, 75
2	10	44	63
3	6	012	135
3	6	021	51, 114, 117, 120

3	7	112	132
3	7	121	6, 9, 12, 30, 42, 102, 129
3	8	041	90
3	10	124	3
3	10	151	126
3	10	232	57
Итого: 18 типов			

Всего	
Слогов	312 (22, 6% от общего количества)
Сильных (ударных)	107 (34,3%) (23,1% от общего количества)
Слабых (неударных)	205 (65,7%) (22,3% от общего количества)
Длина анакрус	50 слогов (30,5% от общей длины)
Междуударных интервалов	62 (18,9% от общего количества)
Средняя длина стиха	6,9 слогов
Средняя длина анакрусы	1,1 слога (15,9%)
Средняя длина сильных	2,4 слога (34,8%)
Средняя длина слабых	3,4 слога (49,3%)

Междуударные интервалы				
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
1	18	29,0	11,6	18,4
2	21	33,9	27,1	16,0
3	2	3,2	3,9	11,1
4	16	25,8	41,3	26,7
5	5	8,1	16,1	31,3
6	0	0	0	0
7	0	0	0	0
0	0	0	0	0

(1) длина в слогах
(2) — количество
(3) —% по количеству внутри типа
(4) —% по длине внутри типа
(5) % по количеству от общего количества таких интервалов

Ю. Б. ОРЛИЦКИЙ
(Москва)

СТИХОВЕДЧЕСКИЕ МЕТОДИКИ В ИЗУЧЕНИИ ПРОЗЫ (обзор проблем)

То, что прозаический текст, как, впрочем, любой другой эстетически значимый объект исследования, обладает особой ритмической организованностью, можно считать аксиомой. Другое дело — специфический механизм этой организации, выявление которого (а значит — самой природы текста, его ритмического статуса) оказывается одной из важнейших и сложнейших задач современной науки о литературе.

Нам представляется, что наиболее продуктивным способом обнаружения и описания этой специфики могут и должны стать (на первых порах, по крайней мере) методы и методики, разработанные наукой о смежном с прозой словесном искусстве стиховедении В то же время перенесение этих методик на иноприродный материал с необходимостью порождает серию проблем, на которых и хотелось бы остановиться.

Но сначала попробуем перечислить основные причины, обусловливающие необходимость и возможность подобного переноса.

Это, во-первых, общность «материала» (художественная речь) двух смежных искусств; принципиальное двуязычие большинства прозаиков, особенно XX в., почти обязательный для них опыт стихотворчества в начальный период литературной карьеры; актуализация самой идеи единства стиха и прозы, их общей ритмической природы в литературной мысли и художественной практике Серебряного века, приведшая к реформе русской прозы Андрея Белого; наконец, относительная разработанность научного аппарата стиховедения (в отличие от прозоведения)

Разумеется, говоря о применимости стиховедческих методов к анализу прозы, необходимо прежде всего учитывать многоуровневость проблемы, обусловленную соответствующей многоуровневостью материала исследования Сформулировать ее в теоретической части можно в первом приближении как проблему установления аналогов основных стиховых элементов и меха

низмов их моделирования в структуре прозы, и уже на основании этого — установление границ применения стиховедческих методов в анализе прозы.

Образцом стиха для русской литературы XIX — начала XX в., без сомнения, выступает самый урегулированный полюс отечественной стихотворной культуры, ее классический извод: рифмованная строфически урегулированная силлаботоника.

Соответственно, объектами воспроизведения образа стиха в прозе оказываются ее основные форманты: на уровне слоговой организации — силлабо-тонический фрагмент, аналог стихотворной строки с точки зрения ее «внутренней» организованности; на строчном — колон с фиксированной структурой зачинов и окончаний, аналог внешней слоговой «окантовки» строки (то, что монографически описано М. Гиршманом); на уровне звуковых повторов (в том числе рифмы) — аллитерированный (паронимизированный) отрезок, аналог строки или группы строк; на строфическом уровне — прозаическая строфа (абзац), аналог стихотворной строфы (или сверхдлинной строки).

Очень важной оказывается при этом проблема оценки стихоподобия прозаического текста на всех перечисленных уровнях его структуры, решить которую и призвано в первую очередь применение стиховедческих методик.

Наиболее очевидным способом ритмической организации стихотворного текста — в первую очередь, разумеется, силлабо-тонического — является закономерное чередование ударных и безударных гласных в каждой стихотворной строке текста. К началу XX в. это было уже аксиомой, а новаторские исследования Андрея Белого позволили уточнить и углубить представление о сложной природе такого чередования.

Не случайно поэтому, что тот же самый Андрей Белый в своей статье 1918 г. «О художественной прозе» делает следующий шаг: предлагает набор схем силлабо-тонических размеров для ритмической интерпретации любого прозаического целого [1]. При этом сама возможность метрической интерпретации оказывается для него главным мерилом художественности прозаического произведения; именно поэтому свой анализ Белый строит в основном на эстетически безупречной, по его мнению, прозе Пушкина и Гоголя. Правда, для того, чтобы их тексты без остатка «уложились» в метрические схемы, Белому приходится вводить в исследовательский оборот силлабо-тонические аналоги античных одно-, четырех- и даже пятисложных стоп. Их комбинации естественным образом охватили все фрагменты выбранного для рассмотрения классического текста — но с тем же успехом они, очевидно, позволили бы интерпретировать как метрический любой прозаический текст, в том числе и нехудожественный.

Разумеется, одним из мотивов, заставившим Белого пойти на подобную

явную натяжку, была необходимость объяснить и оправдать ссылкой на высокую традицию свою собственную художественную практику. Однако принципиальная разница заключается в том, что проза Белого, как художественная, так и мемуарная и эссеистическая, заведомо строилась на основе силлабо-тонических стоп — трехсложников, захватывающих в наиболее метричной из его книг — романе «Москва» — почти 100% условно выделяемых стоп текста (подробнее об этом см.: [2]), в то время как классики первой трети XIX в., напротив, шли к прозе, как известно, уходя и отталкиваясь от рецидивов стиха.

При этом силлабо-тоническая метризация прозы и в предыдущем веке не была такой уж экзотикой, что убедительно доказал в серии своих работ С. И. Кормилов [3]. Так, в той или иной мере использовали чередование слогов в силлабо-тонических метрических комбинациях внутри прозаического монолита Ф. Глинка, А. Вельтман, Н. Лесков, Н. Златовратский. Интересно в связи с этим, что даже Л.Толстой в своих последних произведениях — повести «Отец Сергий» и трактате «Что такое искусство?» — чаще, чем в ранних, обращается — очевидно, неосознанно — к спорадической метризации прозаического текста.

Но чаще всего это были или в полном смысле «случайные метры», как у Толстого, или, напротив, метры нарочитые, функционально значимые, выделяющие те или иные фрагменты текста, как у Вельтмана и Лескова [4]. Белый же и его ближайшие последователи метризуют весь текст или большую его часть; при этом метр выступает у них именно как знак эстетической природы прозаического произведения, автоматически приравнивая его к высокой (стихотворной, то есть силлабо-тонической по преимуществу) поэзии.

Надо сказать, что у Белого-теоретика были свои союзники — как среди филологов, так и среди поэтов. Так, Брюсов в статье «Русское стихосложение» (1900), предваряющей издание собрания стихов А. Добролюбова, цитирует начало тургеневской «Нови» и, обнаружив в ней силлабо-тонический метр, утверждает, что метр вообще органичен для прозы [5]. Позднее исследователи «Стихотворений в прозе» И. Тургенева — Энгельгардт, Гроссман, Шенгели, Пешковский — пытаются отыскать в них метр, единственно способный, по их убеждению, объяснить особую «поэтичность» этих произведений [6].

Очевидно, что в значительной степени попытки чтения прозы как особого вида поэзии (а значит, стиха) были спровоцированы уже отмечавшейся повышенной активностью в первые десятилетия XX в. стихотворцев, обращавшихся к прозе. Так, метрические отрывки постоянно «пробегают» (термин Набокова) уже в ранних письмах С. Есенина: *Незавидный жребий, узкая до-*

рога; *Вот угаснет румяное лето*; *Как хорошо закатиться звездой пред рассветом*; *Разбиты сладостные грезы*; *Тяжелая грусть облила мою душу*; *Ты мое сокровище души*; *Зачем, зачем ты проклинаешь*; *Ох, Маня, тяжело мне жить на свете*; *На людей я стал смотреть теперь иначе*; *Что же делать — такой я несчастный*; в разножанровой прозе О. Мандельштама: *Кому неведом корабельный хаос*; *Легкие хлопья перинного пуха*; *Из кратера фарфоровой чернильницы*; *Здесь было так сухо, что ящерица умерла бы от жажды*; *Постучав по арбузу цыганским серебряным пальцем* и т. д. — примеры из разных авторов можно множить без предела [7].

Однако убедительная критика работ Белого современной ему академической наукой надолго обрекла всякие попытки поиска силлабо-тонических метров в прозе на обвинения в дилетантизме и вкусовщине. Следующий шаг в названном направлении был сделан уже в наши дни В. Холшевниковым в его знаменитой работе [8]. Наконец, стиховеды, использующие вероятностные методы для расчета вариантов классических метров — в первую очередь, М. Гаспаров и М. Красноперова, — обратились в последние годы к изучению случайных метров классической прозы для выявления и описания нейтрального фона конкретных стихотворных размеров [9].

Согласно их методикам, выделить метр в прозе позволяет специальная процедура: чтение текста по фрагментам, начиная с каждого нового слова, и последовательное сопоставление получаемых отрезков с метрическими схемами всех пяти силлабо-тонических метров. При этом минимальная длина ритмически значимого «стихоподобного» фрагмента принимается равной трем стопам трехсложного или четырем — двусложного метра. Очевидно, что такие фрагменты оказываются сопоставимы со строчками наиболее употребимых русских силлабо-тонических размеров, в качестве аналогов которых они ниже и рассматриваются.

Довольно часто при этом условные метрические строки появляются в прозе не изолированно. Например, можно говорить об аналогах двух или трех следующих подряд строк, а чаще — о «полной» строке, сопровождающейся полустишиями в начале, конце или и там и там. Причем для обнаружения этих условных полустиший необходимо, обнаружив аналог строки, дополнительно проверить его метрическое окружение и установить общий объем фрагмента, не противоречащий метрической трактовке.

В связи с этим представляется необходимым обратиться еще к одной группе стиховедческих понятий на этот раз связанных с переносом. Действительно, в условно выделяемых стихоподобных фрагментах мы сталкиваемся с аналогами и этого специфического явления стихотворной речи. При этом мы условно выделяем в прозаическом тексте не только цепочки стоп ана-

логи отдельных строк, — но и аналоги клаузул разного типа, нарушающие непрерывность этих цепочек, но позволяющие обнаружить в прозе аналоги метрических компонентов, служащих в стихе специфически стиховым задачам отграничения строк.

Соответственно, применительно к прозе можно говорить, как и в стихе, о разных типах переноса:

1) rejet (в «Прекрасной Азе» Н. Лескова): *она же прикрывала ее и от стужи ночной // своею сухою одеждой...; С ней поделилась сухою ячменной лепешкой // береговая блудница* (Там же); *И близки и понятны мне речи палимых любовью // и Любви* (Л. Карсавин. «Noctes Petropolitanae»);

2) countre-rejet: *Шумит ли Питер? // что твой приезд и что «Онегин»* (Я2+4, из письма А. Пушкина Л. Пушкину от 1—10.11.1824 г.); *И потом / ее слова — обыкновенные, простые* (Е. Замятин. «Рассказ о самом главном». Я1+5); — *Я давно // не читывал и худо разбираю, // а тут уж разберу, как дело до петли доходит //* (читает по складам) — *А лет ему от роду .. двадцать* (А. Пушкин. «Борис Годунов»);

3) double-rejet: *Филимошка // ее не бьет. Но нынче он — / особенный...* (Е. Замятин, «Рассказ о самом главном», Я1+4+1).

Как показывает наш материал, в прозе чаще всего встречается перенос первого типа. Кроме того, во многих произведениях приходится сталкиваться с достаточно протяженными — до пяти и более условных строк — цепочками, которые корректнее всего можно трактовать как условные строфоиды того или иного вольного метра, нередко с неурегулированным чередованием клаузул.

Например, в «Рассказе о самом главном» Е. Замятина:

> « скорее
> еще о чем то и еще о чем-то
> обрывки Куковеров курит жадно,
> на папиросе
> растет седой...» (Я1+5+5+2+1, клаузулы ж-ж ж-ж м).

Очевидно, что одновременно с подобного рода цепочками стоп, точное разбиение которых на условные строки возможно благодаря постоянным (хотя и нерегулярным) клаузульным наращениям или усечениям слогов, встречаются также непрерывные цепи, не перебиваемые клаузулами. Наиболее известный пример такого рода фрагмент М. Лермонтова «Синие горы Кавказа. .», выполненный цепным анапестом Цепные метры (назовем их так) охватывают и большинство стоп в книгах А. Белого Встречаются они также у других авторов, подчас параллельно с клаузульными метрами, в том же «Рассказе о самом главном». *Там, в нижних залах, мы еще найдем немного*

чтоб дышать. И там...— Что — там? Молчит.

Очевидно, эта цепочка может быть разделена на условные строки разными способами, например:

Там, в нижних залах, мы еще найдем немного, чтоб дышать. //
И там... — Что — там? Молчит. (Я8+3)

или:

Там, в нижних залах, мы еще найдем //
немного, чтоб дышать. И там... — Что — там? Молчит. (Я5+6)

или:

Там, в нижних залах, мы еще
найдем немного, чтоб дышать.
И там .. — Что — там? Молчит. (Я4+4+3).

Очевидно, в подобных случаях правильнее говорить именно о цепном характере метра, не проводя заведомо условного деления на строки.

Таким образом, можно говорить о качественном различии метра клаузульного, однозначно задающего разбиение текста на условные строки, аналогами которых выступают его фрагменты, и цепного, подобного разбиения не предполагающего и не имеющего точного аналога в стиховой культуре (за исключением редких форм ямба и анапеста с мужскими окончаниями, не соблюдающих правила альтернанса) и являющегося специфической формой именно прозаического метра.

Далее, можно выделить два типы прозы по признаку регулярности появления в ней метра: использующую силлабо-тонический («стиховой») метр на протяжении всего текста (метрическая проза) и спорадически (метризованная проза), причем каждый из них — в одной из названных разновидностей клаузульной или цепной. Разные варианты совмещения этих показателей дают: МчЦ (метрическая цепная) — «Москва» Белого, МчК — малая проза М. Шкапской, МзЦ — «Петербург» Белого, МзК — «Дар» В. Набокова, «Рассказ о самом главном» Е. Замятина и т. д. («случайные метры»).

Можно предположить далее, что важнейшей характеристикой прозаического текста с точки зрения его стихоподобия оказывается некоторая универсальная мера его силлабо-тонической метричности, достигающая максимума в метрической прозе. Она может быть определена как доля слогов, не противоречащих их включению в состав метрических отрезков, условно выделяемых внутри прозаического целого. Этот показатель можно представить в виде процентного показателя или десятичной дроби. Так, суммарная метричность (определенная по выборкам) «Петербурга» А. Белого — 60°о или 0,6; его же «Москвы» — 0,98; «Рассказа о самом главном» Е. Замятина — 0,44, «Доктора

Живаго» — 0,28, «Дара» В. Набокова — 0,25; вступления к роману Б. Пильняка «Голый год» — 0,2 и т. д.

Этот показатель дает, однако, недифференцированное представление о мере метричности, хотя и позволяет в самом общем виде сопоставлять метричность разных произведений и определять степень их суммарной ориентированности на стиховую культуру. Например, удалось установить, что в эпистолярии Пушкина в каждый период его жизни выделяется один (условно — «заветный») адресат, письма к которому заметно метричнее всех остальных. При этом послания друзьям и близким, бессознательно ориентированные на поэтический стиль, во все периоды значительно метричнее официальных писем [10].

Не менее важной характеристикой прозы с точки зрения ее метризации оказывается степень единообразия используемых в ней метров. С. Кормилов предлагает разграничивать (и соответственно — противопоставлять) не конкретные метры, выделение которых может вызвать разночтения, а бесспорно определяемые двухсложниковую и трехсложниковую метризацию прозы. Для Белого характерна вторая, для Добычина — сначала двухсложниковая, а затем — трехсложниковая [11]. Понятно, что проза, ориентированная на один тип чередования ударений, воспринимается как более стихоподобная, чем проза, в которой мелькают поочередно разные метры. Соответственно, вычленять и подсчитывать единообразные метры легче, а получаемые в результате показатели оказываются представительнее.

Однако писатели, старающиеся преодолеть монотонность («хронический анапестит», по Замятину) прозы Белого и его прямых последователей, нередко используют одновременно оба типа метризации. Это вполне удается тому же самому Замятину [12], а Набоков в «Даре» создает сложнейшую мозаику различных метров, вполне оправдывая тем самым репутацию «протопостмодерниста», в том числе и в отношении к метризации прозы [13].

Выразительные примеры разномерной метризации находим также в повести С. Есенина «Яр»: *Он повернул обратно и ползком / потянулся, как леший, к воде* [Я5 Ан3]; в прозе Л. Добычина: *Потом он берется за шляпу, Козлова встает, и они отражаются в зеркале: он аккуратненький, седенький...* (цепь амфибрахических стоп) *она прямая, в длинном платье* (значительно более энергичный метр четырехстопный ямб) (рассказ «Козлова»). Искусно использовал в прозе игру разных метров и С. Довлатов (особенно в повести «Заповедник»), сплошь и рядом сталкивая их: *Есть в ощущении нормы какой-то подвох* (Дак5) *И все-таки еще страшнее — хаос* (Я5).

Разумеется, такой стык становится возможным только при разносложности образующих силлабо-тонический метр стоп. При их равносложности не-

редко можно прочитать подобный фрагмент двумя способами: *Летели листья, листья, листья // и шурша о чем-то говорили* (Я4//Х5), или *Летели листья, листья, листья и шурша // о чем-то гово-рили* (Я6+3). Таким образом, здесь налицо своеобразная обратимость, потенциальная вариативность метра.

Важное значение имеют также позиции метрических фрагментов в тексте. У большинства поэтов и прозаиков Серебряного века чаще всего метризуются начала предложений и абзацев, причем у Замятина наблюдается достаточно четкая система преимущественной метризации более сильных позиций. Естественно, метр в них заметнее.

Другие авторы — например, М. Осоргин — предпочитают, наоборот, метризовать окончания фраз и абзацев, что демонстрирует их ориентацию на классические эталоны метризации. Наконец, ряд авторов — в том числе Набоков — не отдают предпочтения тем или иным позициям.

Наконец, необходимо учитывать — особенно в условиях относительно протяженного текста — степень сгущенности и разряженности метра в разных фрагментах целого. Применительно к случаям функционального использования метризации этот вопрос решается относительно просто: А. Вельтман в «Страннике» метризует вставную поэму, Н. Лесков в «Островитянах» — реплики главных героев и т. д. Однако возможны и более сложные случаи.

Например, рассказ Бориса Пильняка «Speranza» (1923). В целом показатель его метричности невысок — менее 10%. Зато в финале рассказа метричность заметно сгущается и достигает 40%, причем в образовании метра параллельно участвуют и трехсложники, и двухсложники. Именно последние образуют в финале повести своего рода балладу о буре, написанную вольным ямбом; искусственные строфоиды приведены ниже в порядке их появления в тексте, разрывы между ними обозначают перебои метра неметрической, нейтральной прозой; границы строк выделены нами. При этом наиболее выразительно выглядят два самых больших по объему последних строфоида.

И ветер, как свинец. Вода...

И совершенно ясно, как
над этими просторами
шла, шлялась смерть.

И не она ли эта жуть
страшит..

И ночью буря. Небо звездно, в небе ..

...в нее упершись, дует,
плюет остервенело

корабль дрожащий, мечущийся, злой,

по кораблю нельзя ходить

держась за тросы, вместе с тросами, летая над водой
над палубой, над мутью волн

зеленый свет прожектора
помощник капитана в рупор
кричит на кубрик

бочка пляшет,
как пьяный швед, матросы крепят
конец каната, и с другим концом
идут на палубу к веселью волн и бочки
вода летит над головами, и бочка бегает

толкаясь у фальшбортов,
в холодном свете от прожектора...
Мрак, черный мрак над кораблем,
прожектор шарит сиротливо.
Кто вспомнит
о плавающих по морям?

Можно добавить к этой условной балладе (заметим — жанру, особенно популярному в русской поэзии 1920-х годов) еще один строфоид, который обнаруживается в тексте повести через страницу, в самом ее конце:

тогда его стошнит
в морской болезни нехорошей, мутной
собачьей тошнотой

Таким образом, сгущенность метра в определенном фрагменте текста на фоне неметричности или малой метричности остальной его части может оказываться чрезвычайно мощным выразительным средством, без учета которого наш анализ текста выглядел бы явно обедненным.

Очевидно, для полной и точной оценки метричности текста необходимо найти комплексный критерий, позволяющий оценить каждый текст (и каждый его фрагмент, интересующий исследователя) по крайней мере по всем перечисленным выше показателям: общей метричности, разнометричности-равнометричности, сгущенности-разряженности метра, его позициям в тексте, преобладанию клаузульного или цепного метра и т д.

Характерно, что попытки доказать «поэтичность» прозы классиков путем разбиения ее на стихотворные строки породили целую серию филологических экспериментов. Приведем их краткую хронологию:

1. 1900. В. Брюсов. О русском стихосложении. (Начало романа И. Тургенева «Накануне»).

2. 1919. А. Белый. О художественной прозе. (А. Пушкин. «Отрывки из романа в письмах» и «Капитанская дочка». Н. Гоголь. «Страшная месть»).

3. 1920. Б. Томашевский. Ритм прозы («Пиковая дама» и «Война и мир»).

4. 1924. Б. Эйхенбаум. Проблемы поэтики Пушкина («Выстрел» и «Повесть из римской жизни»).

5. 1924. А. Пешковский. Стихи и проза. («Страшная месть» Н. Гоголя («Чуден Днепр...»), 2 варианта).

6. 1934. А. Белый. Мастерство Гоголя. (Четыре песни из «Страшной мести» Н. Гоголя и отрывки из повести «Нос»).

7. 1935. Ф. Коган. Техника исполнения стиха («Страшная месть» Н. Гоголя («Чуден Днепр...») и «Серебряный голубь» А. Белого).

8. 1938. В. Набоков. «Дар» (А. Пушкин. «Не приведи Бог...»)

9. 1966. А. Квятковский. Поэтический словарь. («Синие горы Кавказа...» Лермонтова).

Приведенный список заведомо неполон, однако и он позволяет судить как об интенсивности интереса к проблеме разных русских филологов, так и о солидности корпуса исследователей, интересовавшихся в разные годы этой проблемой и пытавшихся найти пути ее решения.

Практически все ученые, моделируя стихоподобные строки, естественным образом получали не метрический стих, а верлибр, что, однако, немало их не смущало. В действительности же все названные эксперименты доказывают только особую урегулированность колонов прозаического текста, подробно описанную М. Гиршманом и его последователями. Разумеется, подобный подход решительно исключает возможность выделения в прозе строк с переносом, при котором допускается чисто стиховое доминирование ритмических законов над синтаксическими.

Анализ прозы с точки зрения метрики, позволяющий определить степень и характер ее метризации, — лишь один, хотя и наиболее разработанный, участок применения стиховедческих методик к анализу прозаического текста. Не менее продуктивным видится и только начинающееся пока исследование особенностей звуковой организации художественного целого.

Как и в изучении метрики, приоритет здесь безусловно принадлежит исследованиям звуковой структуры стихотворной речи. В начале века она привлекала пристальное внимание многих исследователей, в первую очередь того же Белого, Брюсова, Артюшкова, Брика, Якубинского [14]. Тогда же появились и первые работы, посвященные звуковой инструментовке прозы, что нетрудно объяснить современной художественной практикой: звуковая

организация была вполне актуальна для прозы Белого, Хлебникова, Кузмина, футуристов.

В последние десятилетия века внимание филологов вновь привлекли проблемы специфики звуковой организации поэтического текста: достаточно назвать серию статей В. Баевского и А. Кошелева об анаграмматизме [15], цикл исследований паронимической аттракции В. Григорьева и его учеников [16], развернутую типологию А. Пузырева [17]. Характерно при этом, что вслед за освоением звуковых законов стиха ученые вновь начинают подбираться к проблемам инструментовке в прозе, которым посвящен уже ряд пионерных работ, безусловно опирающихся на стиховедческие методики [18].

Нам представляется особенно продуктивным изучение звуковой организации прозы (особенно отдельных, так или иначе выделенных ее фрагментов) в контексте общего процесса влияния стихового начала на прозу, характерного для русской литературы начала и конца XX в., что вполне оправдывает применение методик, разработанных для изучения стиха.

Прежде всего это касается определения приоритетов. Согласно традиции, идущей еще от древнеиндийской поэтики, наиболее важным считается повтор группы звуков, включая гласные и согласные (санскритское «ямака» [19], затем идет повтор одних согласных (аллитерация, или анупраса), и только потом — гласных («Повтор одних только гласных не обладает красотой и не может считаться украшением» [20]. Примерно такая же градация повторов существует и в науке о русской поэзии.

При этом наиболее заметными оказываются звуковые повторы, «попадающие» в метрически организованные фрагменты прозы, то есть создающие эффект стиховности и тем самым особо выделяющие стихоподобные же созвучия. Немало примеров подобной «двойной» ориентированности на стих (одновременно метрической и фонической) находим в прозе М. Кузмина, О. Мандельштама, Е. Замятина, В. Набокова.

Так, в наиболее метризованном «Рассказе о самом главном» Е. Замятина находим такие выразительные примеры: *Все ниже в синем небе ястреб*; *и белое до боли платье Тали ..*; *градом, таранами, бревнами, бурей*; *кровь на траве — но это все равно*; *Две пристальных, диких луны, положивших*; *Вскочил — глаза разинуты, как рот*; *Занавесью туч ещё закрыто завтра*; *Прозрачной кровью багровеют стены* и т. д.

Еще более очевидна, а подчас подчеркнуто демонстративна связь метра и звука в «Даре» В. Набокова. *глух как Бетховен и глуп как бетон*; *банальный бес бульварных / блаженств, не соблазняй* и т. д. — порой доходя до явной пародии, как например: *изобразили и бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы.*

Встречается и смена или потеря метра на фоне звукового единства услов-

ной строки или группы строк. Например, в «Даре» В. Набокова: *И немедленно легкая лапа легла //ему на левое плечо // с приматом пурпура и перистообразным...* Ср. у Замятина: *Подпрыгнув и в последний раз сверкнув // проваливаются луны...*; *Не глядя, начинает заводить их, / все туже, туже — раз! — пружина лопнула, / стрелки, жужжа, кружатся сумасшедшие...*; *невысоко, неслышно, накрест / перешвыриваются летучие мыши*; *Это прочертил крючок, качаясь / часы, года, века...*

Еще более выразительный пример находим в повести М. Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо» (глава 5, описание карнавала), где два паронимизированных предложения подряд начинаются метрическими фрагментами, стихоподобную инерцию которого потом принимает на себя звукопись: *Ракета! Рассылалась розой, // роем разноцветных родинок, рождая радостный рев ротозеев. Колеса кружились, качели, коньки, юбки парусом, // чулки, полоски тела над ними...* Это явление мы предлагаем называть «висячей» паронимией.

Особый статус в прозе приобретает рифменное созвучие, встречающееся (если не принимать во внимание рифмованную метрическую прозу, то есть стихотворные тексты, по той или иной причине записанные автором в прозаической форме) чрезвычайно редко [21].

Очевидно, что при оценке фонетической связанности текста (как прозаического, так и стихотворного) необходимо учитывать: количество звуковых повторов (принимая во внимание корреляцию по твердости-мягкости); количество повторов близких звуков (парных по глухости-звонкости, месту образования, для гласных — учет слоговой позиции); расстояние между повторами; повторы двух и более единиц подряд; с другой стороны, дистантные, рассеянные повторы.

Следующее направление изучения прозаического текста, на котором исследователю никак не обойтись без терминологии и методики стиховедения — строфическая композиция прозаического целого. На ее важность для понимания текста указал в своей незаслуженно забытой книге «Опыт введения в теорию прозы» еще М. Лопатто [22]. Важной вехой стало тут терминологическое новшество Г. Солганика, предложившего в своей «Синтаксической стилистике» термин «прозаическая строфа», обеспечивший реальное сопоставление основных композиционно-ритмических единиц стиха и прозы [23]. Наконец, в 1970—1980-е годы в стиховедение вошел усилиями А. Жовтиса, Н. Полянского, О. Овчаренко термин «версе», в настоящее время обозначающий особый вид прозаической строфы [24], отличающийся малым объемом, сопоставимостью с соседними строфами и стремлением к структурной односоставности, проявляющимся обычно в равенстве строфы предложе-

нию — то есть строфы, близость которой стиховым формантам (строфе и строке одновременно) особенно очевидна.

Можно говорить о собственно версейной строфе, используемой чаще всего в миниатюрных жанрах, и о версейно ориентированной строфе, характеризующейся нестрогим соблюдением законов версе и применяемой в больших прозаических текстах.

Версейная организация прозы складывается в литературе начала века под *воздействием сакральных и квазисакральных (Ницше, Уитмен) текстов*, с одной стороны, и воздействия на прозу смежных речевых образований (журналистики, кино) — с другой. Наконец, версе вполне вписывается в упоминавшуюся уже общую картину глобальной перестройки прозы под воздействием стиховой культуры [25]. Таким образом, выявляя в тексте версейность или версейную ориентированность, мы тем самым определяем место произведения в этой общей картине и одновременно — в определенном ее фрагменте, связанном с тем или иным конкретным структурным влиянием.

Анализ строфической композиции прозаического целого, и в первую очередь сопоставление объемов и структуры прозаических строф, позволяет говорить о разных стратегиях квантования текста, исторически сменяющих друг друга в истории прозы и имеющих ярко выраженную индивидуальную окраску. Так, сверхдлинные повествовательные строфы прозы Л. Толстого актуализируют противопоставление повествования и диалога, короткие начальные и сверхкраткие финальные строфы противостоят объемным средним во всех жанрах щедринской прозы, «большие» эпические строфы прозы И. Тургенева — лирическим малым строфам его же миниатюр [26], минимальный объем строф, к тому же нередко выделяемых пробелами, в прозе Ремизова, Бунина и Пильняка формируют орнаментализм их стилевой манеры и т. д. [27]

Для оценки строфической упорядоченности прозы приходится пользоваться достаточно грубым критерием количеством типографских строф в строке, варьирующемся в определенных пределах в зависимости от ширины книжной полосы, шрифта и других экстралитературных факторов. При этом очень важно учитывать как соотношение размеров соседствующих в тексте строф, так и общую для произведения и ıи его фрагмента амплитуду колебания размеров строфы

Мы попытались найти по возможности объективный механизм оценки версеиности разных текстов; для этого нами применялась следующая мето ıика текст представ ıялся в виде последовательности чисел, обозначающих количество строк в абзаце. Использовались четыре критерия

1) максимальная разность соседних членов последовательности,

2) разность между наибольшими и наименьшими членами последовательности;
3) отношение суммы разностей соседних членов к количеству этих разностей;
4) комплексный критерий, представляющий собой сумму первого и второго с коэффициентом 0.25 и третьего с коэффициентом 0,5.

В результате «большая» проза (роман «Новь» Тургенева) дала показатель 37,99, «Мой Пушкин» Цветаевой — 13,05, «Петербург» Белого — 10,18, маленькие рассказы Бунина от 3,75 до 10,54, «Стихотворения в прозе» Тургенева от 1,65 до 4,86, миниатюры Пришвина — от 1,69 до 4,20, разные главы повести Есенина «Яр» — от 0,77 до 1,11 [28].

Таким образом, можно констатировать, что строфическая упорядоченность, близкая к идеальной, достигается, как правило, в малых жанрах прозы, а также в прозе, открыто ориентированной на стиховую культуру.

Еще одно направление исследования прозаического произведения, формирующееся под воздействием стиховедческого взгляда на литературное произведение, связано с анализом графической аранжировки текста. Роль графики в композиционном строении (особенно — членении) стихотворного текста вполне очевидна; интерес к изучению роли графики в структуре прозаического текста связан опять-таки с графическими поисками прозы начала XX в., в первую очередь — Белого, Хлебникова, Ремизова, Пильняка, для которых особое размещение прозаического материала на плоскости страницы и использование разнообразия шрифтов (включая имитацию рукописного) стало значимым элементом художественного целого. Описание системы средств так называемой графической, или визуальной, прозы возможно опять-таки на базе уже описанных стиховедами моделей графической подачи текста [29].

Наконец, малая (миниатюрная) или минимальная проза, получившая в отечественной словесности особое развитие после упоминавшихся уже стихотворений в прозе И. Тургенева. Отличительная особенность этого структурно-жанрового образования — прямая ориентация на ритмико-композиционную модель лирического стихотворения «в стихах». Прежде всего, это касается самого размера текста, выступающего как важнейший жанровый признак. Затем — в тяготении к одному из трех типов строфической организации: «большой» строфе, версе или особой строфе стихотворений в прозе специфическому типу прозаической строфы, характеризующемуся малым (пропорционально «уменьшенным») объемом всех составляющих его компонентов.

Далее — явное, вслед за стихотворной лирикой, тяготение к полиметрической циклизации, механизм которой во многом совпадает со стиховым [30]. Наконец, для стихотворений в прозе характерна особая «заметность» в усло-

виях малого текста всех проявлений стихоподобия, будь то метр, звукопись или графические изыски [31]. Как видим, и здесь нам не обойтись при анализе без применения стиховедческих методик.

Еще более необходим стиховедческий инструментарий при анализе произведений, состоящих из прозаических и стихотворных фрагментов — так называемых прозиметрумов [32]. Это могут быть как собственно монтажные композиции, так и стихотворные произведения с прозаическими включениями разных размеров или прозаические с обильным цитированием стиховых текстов. Наши наблюдения показывают, что в таких произведениях возможны различного рода контакты стиха и прозы, обеспечивающие либо плавный, либо контрастный переход от одного к другого, разнообразные типы отсылок от одного типа текста к другому и т. д.

Например, в романе «Доктор Живаго» появление большинства помещенных в конце книги стихотворений героя книги подготавливается метрическими фрагментами прозаического текста в тех его фрагментах, где описывается сочинение стихов или просто приводятся параллельные их сюжетам ситуации — так называемые «близнечные тексты» [33].

Здесь интересны как факты совпадения размера стихотворных текстов и корреспондирующих с ними случайных метров прозы, так и — в еще большей степени — метрическая разноголосица во фрагментах, содержащих по несколько случайных строк разного размера. Так, с пятистопным ямбом «Августа» с его альтернансом дактилических и женских клаузул вступают в диалог в соответствующем прозаическом отрывке Х4 (*Точно дар живого духа...*; *Заставлял природу, лес...*), Х5 (*...солнцем окрыленному пространству*), Я6 (*...и парой крыльев выходил из-под лопаток*), Ан4 (*Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях...*).

В этом окружении совпадение размеров *И оно мутилось от угара...* в близнечном «Марту» отрывке выглядит скорее как исключение, подтверждая являющееся рядом правило. Куда характернее выглядит условная строка *Она летела вниз с отвесов* вполне пастернаковская, но Я4!

Еще несколько примеров из того же романа: *Но давай и безумствовать, сердце мое...* Амф 4, смысловая параллель к стихотворению «Осень», Я5; *...И митингуют каменные здания* Я5 с типично пастернаковской дактилической клаузулой вместо Я4 с чередованием мужских и женских клаузул в параллельном стихотворении «На Страстной»; случайная строка шестистопного ямба *...что вот теперь земля расступится под ней* вместо хореического размера «параллельной» «Магдалины, 2»; ямбические псевдостроки *...весь внутренне сверкал и плакал* и *...быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь* вместо хореических в отрывке, близнечном с «Объяснением».

Вполне работоспособно выглядят стиховедческие методики и при анализе драматургического текста. Так, проведенное нами обследование трагедии А. Пушкина «Борис Годунов» показало, что этот текст можно рассматривать не только как прозиметрум, но и как сложно устроенное стихопрозаическое единство. Основанием для этого служит предельная ритмическая проницаемость прозаической части текста. Так, прозаические диалоги насыщены силлабо-тоническим (ямбическим по преимуществу) метром; «поддерживают» метрическое единство текста, одновременно усложняя его, и так называемые вспомогательные прозаические его компоненты — например, более 40% ремарок входит в метрические цепи вместе с текстами реплик персонажей [34].

Очевидно, идеальной для наших целей могла бы стать специальная программа для комплексной оценки стихоподобия (ритмической урегулированности и т. д.) прозаического текста, способная выдавать: суммарную оценку текста; суммарную оценку фрагмента; распределение степени ритмичности на всех уровнях по тексту; обеспечивать сравнение обследуемого текста с другими текстами; изолированную оценку по любому из основных параметров стихоподобного урегулирования.

При этом не стоит абсолютизировать саму идею стихоподобия прозы: возможно, ритмическая организация любого текста — это некоторая общая, универсальная закономерность, по-разному проявляющаяся в разных типах текста.

Таким образом, мы убеждаемся, что применение стиховедческих методик позволяет не только по-новому взглянуть на структуру прозаического текста, но и увидеть такие его особенности, которые остаются незамеченными без соответствующей исследовательской оптики. Особенно же это актуально при рассмотрении того широкого спектра явлений прозаической культуры, который возникает в литературе начала и конца века под непосредственным воздействием стихового начала, как следствие его активного проникновения в ткань прозаического повествования

Литература

1. *Белый А.* О художественной прозе Горн Кн. II III. М., 1919. С 49 55
2. *Janecek G.* Rhythm in Prose· The special case of Bely Andrey Bely. A Critical review Lexington, 1978, а также нашу статью: Ямбическая Москва и анапестический Петербург?: Еще раз к вопросу о содержательности прозаического метра Москва Андрея Белого. М., 1999.
3. *Кормилов С И.* Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII XIX века Рус литература. 1990. № 4. С. 31—44, *Его же.* Метризованная проза в русской и украинской поэзии XIX — начала XX века и ее отношение к свободному стиху Актуальные проблемы сравнительного стиховедения Фрунзе, 1980 С. 21 23; *Его же.* Маргинальные системы русского стихосложения. М , 1995

4. *Ковыршина С. А.* Метризованная проза А. Ф. Вельтмана. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995; *Орлицкий Ю. Б.* О функциях силлабо-тонического метра в прозе Н. С. Лескова: (Предварительные замечания) // Творчество Н. С. Лескова в контексте русской и мировой литературы. Орел: Орловск. пед. ун-т, 1995. С. 39—42.

5. *Брюсов В. Я.* Русское стихосложение // *Добролюбов А.* Собрание стихов. М., 1900. С. 14.

6. *Гроссман Л.* Последняя поэма Тургенева // *Гроссман Л.* Портрет Манон Леско. М., 1922. С. 43—76; *Пешковский А.* Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Русская речь. Новая серия. Кн. II. С. 69—83; *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. М.; Пг., 1923. С. 178—181; *Энгельгардт Н.* Мелодика тургеневской прозы // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 9—63.

7. См. подробнее в наших работах: Стиховое начало в прозе С. Есенина // Славянская филология. Творчество С. А. Есенина. Традиции и новаторство. Рига, 1990. С. 142 147; Стиховое начало в прозе Осипа Мандельштама (к постановке проблемы) (в печати).

8. *Холшевников В.* Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // *Холшевников В* Стиховедение и поэтика. Л., 1991. С. 75 84.

9. *Красноперова М.* Модели лингвистической поэтики Л., 1979 и др. ее работы. Методика разметки случайных трехсложников предложена в работе М. Гаспарова: *Гаспаров М. Л* Современный русский стих. М., 1974. С. 138—146.

10. *Орлицкий Ю. Б.* Силлабо-тонический метр в эпистолярии Пушкина (к постановке проблемы) // Изв. АН. Сер. лит. и языка. Т. 55. № 6. С. 23—30.

11. *Кормилов С. И.* Метризованная проза Л. Добычина на фоне традиции русской метризованной прозы первой трети XX века / Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996. С. 142 155; *Орлицкий Ю. Б* Метр в прозе Леонида Добычина // Там же. С. 155 160.

12. *Орлицкий Ю Б.* Преодолевая «метрический стандарт». Стиховое начало в прозе Е. Замятина Творческое наследие Евгения Замятина· Взгляд из сегодня: научн. докл., ст., очерки, заметки, тезисы. Тамбов, 1994. Ч. 2 С. 155 157.

13. Подробнее об этом см наши работы: Стиховедение и стих в романе В Набокова «Дар» и «Самый гибкий из всех размеров»: Пушкинский ямб в романе В. Набокова «Дар» (в печати)

14 *Артюшков А* Звук и стих Пг., 1923, *Белый А* Глоссолалия Берлин, 1922, *Брик О.* Звуковые повторы Сборники по теории поэтич. языка Вып II Пг, 1917. С. 24—62, *Брюсов В Я* Звукопись Пушкина Печать и революция. 1923. Кн. II и др. работы, *Якубинский Л* О звуках стихотворного языка Поэтика. Вып I Пг., 1916. С. 16 30

15 *Баевский В С, Кошелев А Д* Фоника стихотворного перевода анаграммы Проблемы стилистики и перевода. Смоленск, 1975 С. 36—48; *Их же* Поэтика А. Блока анаграммы // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 459 Тарту, 1976. С 50—75

16. *Григорьев В П* Паронимия Языковые процессы современной русской художественной литературы Поэзия М., 1977 С. 186—239, *Северская О И., Преображенский С. Ю.* Паронимическая аттракция в системе средств синтаксической организации текста Проблемы структурной лингвистики 1985 1987 М., 1989. С. 261 271 и др

17 *Пузырев А В* Анаграммы как явление языка М, Пенза, 1995 Проблемы изучения анаграмм М, 1995.

18. *Кожевникова Н. А.* О звуковой организации прозы А. Белого // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1983. С. 197—211; серия статей в сб.: Проблемы изучения анаграмм. М., 1995 и др.
19. *Гринцер П.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. С. 126.
20. Там же. С. 124.
21. О рифменных созвучиях в прозе см. напр. в диссертации Т. Семьян «Ритм прозы В. Г. Короленко» (Алматы, 1997).
22. *Лопатто М.* Опыт введения в теорию прозы. Пг.; Одесса, 1918. С. 11—16 и далее.
23. *Солганик Г. Я.* Синтаксическая стилистика. М., 1973; см. также позднейшие переиздания этой монографии.
24. *Полянский Н. Н.* О структуре стиха Сен-Жон Перса // Филологич. науки. 1968. № 1; *Жовтис А. Л.* Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм. Алма-Ата, 1975; *Овчаренко О. А.* К вопросу о генезисе свободного стиха // Филологич. науки. 1978. № 1. С. 18; *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 28 и далее; The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1993. P. 1352—1353.
25. *Орлицкий Ю. Б.* Русское версе в кругу источников и параллелей // Источниковедение и компаративный метод в гуманитарном знании. М., 1996. С. 144—149.
26. *Орлицкий Ю. Б.* Особенности строфической композиции стихотворений в прозе И. С. Тургенева // Проблемы мировоззрения и метода И. С. Тургенева. Орел, 1993. С. 47—48.
27. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в творчестве А. М. Ремизова: (К постановке проблемы) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 166—171; *Его же.* Стих и проза в творчестве И. Бунина: К постановке проблемы // И. А. Бунин и русская культура XIX—XX веков. Воронеж, 1995. С. 59—64.
28. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 48—49.
29. *Орлицкий Ю. Б.* Графическая проза Бориса Пильняка // Б. А. Пильняк: Исследования и материалы. Вып. 2. Коломна, 1997. С. 83—91.
30. *Гаврилов А., Орлицкий Ю.* Циклизация «малой прозы»: некоторые вопросы истории и теории // Организация и самоорганизация текста. СПб.; Ставрополь, 1996. С. 138 151.
31. *Орлицкий Ю. Б.* Стихотворение в прозе как структурно-жанровое единство в русской литературе XIX—XX века // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1995. С. 94—97.
32. *Анисова А. Н., Орлицкий Ю. Б.* К типологии прозиметрического текста: стих и проза в романе «Доктор Живаго» // Литературный текст· проблемы и методы исследования. III. Тверь, 1997. С. 114—129.
33. *Фатеева Н. А.* Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1996. С. 12 34. См также др. работы этого автора.
34. *Орлицкий Ю. Б.* «Борис Годунов» как стихо-прозаическое единство: (Проблемы стиля) // *А. С. Пушкин.* Борис Годунов: Тексты, комментарии, материалы, моделирование уроков. М., 1999. С. 197 210.

РИТМ И МОРФОЛОГИЯ
РИТМ И СИНТАКСИС

Т. В. СКУЛАЧЕВА
(Москва)

РИТМ И ГРАММАТИКА В СТИХЕ*

Известно, что ритм и грамматика стиха взаимосвязаны. Но всегда ли эта связь одинаково сильна и как она может проявляться в стихе? Возьмем в качестве примера четырехстопный ямб.

Если мы посмотрим строки разных ритмических форм и словораздельных вариаций, то увидим, что связь между ритмикой и грамматикой не везде одинаково сильная. Возьмем полноударные строки:

Зизи́, криста́лл души́ мое́й...
Пи́л, е́л, скуча́л, толсте́л, хире́л...
Гуса́р Пыхти́н гости́л у на́с...
Сказа́л, что о́н всегда́ гото́в...

Грамматической общности между этими строками мы не наблюдаем. Разные части речи находятся на самых разных местах и никаких грамматических закономерностей мы без помощи статистики не видим[1].

Теперь возьмем другую группу строк: строки с пропуском метрического ударения на третьей стопе и гипердактилическим словоразделом. Я не выбираю строки специально, я просто привожу список строк подряд:

Его́ тоску́ющую ле́нь...
Мои́ счастли́вейшие дни́...
Ее́ рассе́янную ле́нь...
Его́ страда́льческую те́нь...
Едва́ рожда́ющийся де́нь...
Всегда́ восто́рженную ре́чь...

---

* Работа сделана в рамках программы исследований по гранту поддержки научных школ РФФИ (научная школа М. Л. Гаспарова). Грант № 00-15-98845.

[1] Статистические закономерности распределения частей речи в полноударных строках описаны в другой нашей работе [10] Работа [10] представляет собой более поздний этап наших исследований.

Здесь грамматическое сходство строк одного ритма очевидно с первого взгляда. Чем же объясняется такая разница между приведенными группами строк? В полноударных строках (это первая группа строк) возможная длина слова — один, два или три слога. Средняя длина слова в русском языке — 2—3 слога. Таким образом, полноударная строка состоит преимущественно из слов средней длины. Такие слова имеются среди всех частей речи. Поэтому отчетливой клишированности, определяемой ритмом, в полноударных строках нет.

Во второй группе строк (строки с гипердактилическим словоразделом) среднее слово — пятисложное с длинным безударным концом слова. Такие слова встречаются в русском языке реже и характерны не для любой части речи. Как известно, самыми длинными словами русского языка являются прилагательное и глагол [4; ср. также 9]. Причем длинный безударный конец характерен только для прилагательных. Грамматическая клишированность таких строк оказывается очень высокой: почти все пятисложные слова в таких строках — прилагательные.

Уже существуют работы по статистике частей речи в рифме [1, 2, 5, 13, 14, 15]. Мы постарались продолжить их и описать распределение частей речи по всем стопам стихотворной строки.

Мы проанализировали более 5000 строк всех ритмических форм романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Мы посмотрели расположение существительных, прилагательных, местоимений, служебных слов, других частей речи в строке. Внутри каждого класса вводилось подразделение по типам слов, отличающихся по своей ритмической организации и синтаксической функции. Так, внутри глаголов выделялись глаголы в личной форме, деепричастия, инфинитивы, вспомогательные и модальные глаголы. Всего подсчет велся по 24 типам слов. Принадлежность частей речи определялась по [6].

Рассмотрим полноударные строки четырехстопного ямба. Как мы только что видели, в них расположение слов в наименьшей степени определяется ритмикой. В полноударных строках расположение частей речи самое обычное и задается в первую очередь синтаксисом. На первой стопе преобладают существительные, преимущественно в именительном падеже, то есть подлежащие. Это вполне естественно с точки зрения синтаксиса — подлежащее в начале строки:

А **мáть** грози́т ему́ в окнó...
Трикé привёз куплéт Татья́не...
И **Тáня** слы́шит нóвость э́ту...
Онéгин, вéрно, ждёт уж нас...
Онéгин слу́шал с вáжным ви́дом...

Это вполне естественно с точки зрения синтаксиса: подлежащее в начале строки.

На второй стопе преобладают глаголы-сказуемые:

И во́т **ввели́** в семью́ чужу́ю...
И ша́гом **е́дет** в чи́стом по́ле...
Чита́тель **ждёт** уж ри́фмы «ро́зы»...
Она́ **глядит** ему́ в лицо́...

На третьей стопе — прилагательные-определения:

Мо́ленья, кля́твы, **мни́мый** стра́х...
Утра́тя жи́зни **лу́чший** цве́т...
Исче́зло сча́стье **ю́ных** ле́т...

На четвертой стопе — существительные в косвенных падежах (дополнения и обстоятельства):

И те́м я начал мо́й **рома́н**...
И ти́хо це́лить в бле́дный **ло́б**...

То есть строки в большей или меньшей степени тяготеют к синтаксически наиболее естественному строению: подлежащее—сказуемое—определение—дополнение. Строки, точно соответствующие такой структуре, встречаются в стихе не очень часто, но большинство строк в той или иной мере тяготеет к этой структуре:

Письмо дрожит в ее руке...
Она несла свои дары...

Таким образом, в полноударных строках главную роль в распределении частей речи по строке играет синтаксис.

Теперь рассмотрим строки с пропуском метрического ударения (Табл. 1). При пропуске метрического ударения образуется длинный безударный интервал в три слога. Эти безударные слоги заполняются либо длинным безударным концом слова, стоящего на предыдущей стопе, либо длинным безударным началом слова, стоящего на следующей стопе, либо как-то делятся между этими словами. Какие же слова будут в первую очередь использоваться, чтобы заполнить длинный междуударный интервал? Как известно, самыми длинными словами русского языка являются прилагательные и глаголы. Причем прилагательные и глаголы различаются по наиболее типичному для них месту ударения. Глаголы чаще имеют длинное безударное начало и ударный

конец слова (***пересмотрéл***). Прилагательные, напротив, чаще имеют ударение ближе к началу слова и длинный безударный конец (***плáменные***, ***вéтреная***). Появление этих слов и следует в первую очередь ожидать на месте длинного междуударного интервала.

Рассмотрим II ритмическую форму четырехстопного ямба (пропуск ударения на первой стопе):

Пересмотрéл все э́то стрóго...
Переменúл на чтó-нибу́дь...
Не обновлю́ душú моéй...
Не привлеклá б онá очéй...
Благословúл меня́ отéц...
Предупреждáть зарú восход...
Не прозвонúт ему́ обéд...

При пропуске метрического ударения на первой стопе первое слово строки получает ритмическую структуру, типичную для глаголов: длинное безударное начало, ударный конец слова. Поэтому глагол оказывается самой частотной частью речи в этой позиции. Количество глаголов не менее чем вдвое превышает количество других частей речи, встречающихся в этой позиции, и в 3—4 раза превышает количество глаголов, встречающихся в других позициях этой формы. Прилагательных же на первой позиции в такой строке мало, в 5 раз меньше, чем глаголов. Это происходит по двум причинам:

1) ритмические условия (безударное начало — ударный конец слова) не благоприятны для прилагательных;

2) прилагательные образуют определительную — самую тесную — связь, а самое типичное место тесной связи — не начало, а конец строки.

Итак, при пропуске метрического ударения на первой стопе на месте 3-сложного безударного интервала очень много глаголов и мало прилагательных.

Что же происходит с другими частями речи? Падает число существительных на второй стопе — они, как мы видели, вытесняются глаголами. Зато их количество увеличивается, по сравнению с полноударными строками, на третьей стопе. На второй стопе по ритмическим соображениям оказывается глагол, следовательно, на третью стопу часто попадают его подлежащее или его дополнение, выраженные существительным·

И позабы́ла **рéчь** богóв ..
Он одаря́л **предмéт** любимый ..
С ней обрету́т **устá** мой...

Те же подлежащие и дополнения к глаголу часто бывают выражены личным местоимением, тем более что третья стопа в любой ритмической форме

является излюбленным местом расположения местоимений. Можно предположить, что местоимения, как наименее информативные среди полнозначных слов, выбирают самую слабую позицию в четырехстопном ямбе — третью:

Не привлеклá б **онá** очéй...
Что похвалить **мы в нём** должны...
Но отослать **егó** к отцáм...
И прерывáл **егó** меж тéм...
И не сводя с **негó** очéй...

Туда же попадают и местоимения-прилагательные:

Их не зовéт **егó** рожóк...
Он разделял **её** забáвы...
Но не спросясь **её** совéта...

Перейдем к **III ритмической форме** — форме с пропуском ударения на второй стопе[2]:

Докýчно повторять однó...
Тàк дýмал молодóй повéса...

Четыре из шести словораздельных вариаций этой формы создают ритмические условия для появления глаголов (длинное безударное начало, ударный конец слова), и только две, включающие дактилический словораздел, создают ритмические условия для прилагательных (длинный безударныи конец слова). Поэтому глаголов на месте трехсложого междуударного интервала в этой ритмической форме опять довольно много:

Онéгин **полетéл** к теáтру..
Он рóщи **полюбил** густые
Я нéгой **наслажýсь** на воле
Немнóго **растворила** дверь .
И земли **отдавал** в залог

Глаголов на месте трехсложного безударного интервала в 1,1 2 раза больше, чем других частеи речи, и в 1,5—3 раза больше, чем глаголов на других позициях в такои строке.

Прилагательных по прежнему не очень много в два раза меньше, чем глаголов. Хотя в двух словораздельных вариациях, где встречается дактилический словораздел, прилагательных больше, чем глаголов.

---

[2] Об этой форме существует отдельная работа [16]

Незнáемый в травé глухóй...
Бесчýвственной рукú своéй...
Недáвнею гордúтся слáвой...
На зéркальном паркéте зáл...
Изя́щного не мнóго тýт...

Глаголы, оказавшись на третьей стопе, вытесняют оттуда местоимения. В результате это единственная ритмическая форма, где максимум местоимений приходится не на третью, а на конечную стопу, на рифму, в наиболее сильную позицию в строке, что в остальных формах происходит с местоимениями достаточно редко:

И тáм уж торжествýет **óн**...
Вездé воображáешь **ты́**...
Идтú, не разделя́я с **нéй**...
Сменúв, не заменúли **вáс**...

Рассмотрим, наконец, **IV форму** четырехстопного ямба — форму с пропуском метрического ударения на третьей стопе.

Люблю́ я бéшеную млáдость...
Он пúшет стрáстное послáнье...
Стоúт с понúкшей голóвой...
С егó озлóбленным умóм...
Увя́л на ýтренней зарé...
Живéт, как úстинный мудрéц...
Вдалú от сýетной молвы́...
Зимы́ блистáтельным коврóм...

Эта форма, как обычно, оказывается наиболее многочисленной. В четвертой форме большинство словораздельных вариаций создает благоприятные условия для появления прилагательных, так как длинные междуударные интервалы в них покрываются за счет женских, дактилических и гипердактилических окончаний предшествующего слова.

Егó **вседнéвные** занятья...
Язы́к **девúческих** мечтáний...
Хранúт **глубóкое** молчáнье...
Ручья́ **сосéдственной** долúны...
Прочтя́ **печáльное** послáнье...
В тенú **хранúтельной** дубрáвы...

Количество прилагательных возрастает на месте безударного интервала

более отчетливо, чем количество глаголов (в 2—3 раза против 1,2—1,6 раза для глаголов). В некоторых словораздельных вариациях заполнение безударного интервала происходит почти исключительно за счет прилагательных: это вариации с дактилическими и особенно гипердактилическими словоразделами.

Поглóтит **мéдленная** лéта...
Повсю́ду **лáсковая** встрéча...
Летáют **плáменные** взóры...
Гадáет **вéтреная** млáдость...

Итак, наиболее морфологически и синтаксически клишированными оказываются строки, включающие метрические слова, чья длина наиболее сильно отклоняется от средней, то есть строки с очень длинными и очень короткими метрическими словами. Длинные слова появляются преимущественно в неполноударных строках. Слова с длинным безударным началом чаще оказываются глаголами, слова с длинным безударным окончанием — прилагательными. Глаголы заполняют длинные безударные интервалы в любой части строки. Глагол, как видно из таблицы, как бы следует за длинным безударным интервалом, встречаясь чаще всего в той части строки, где пропущено ударение. Прилагательное по синтаксическим соображениям предпочитает позиции ближе к концу строки [3, 11, 12, 7, 8]. Ближе к концу строки прилагательное заполняет длинный междуударный интервал еще чаще, чем глагол.

Другим типом метрических слов, отчетливо притягивающим определенные части речи, является односложное метрическое слово. Этот тип метрических слов в большинстве случаев заполняется местоимениями и существительными. Как известно, местоимения являются самыми короткими знаменательными словами русского языка («В постелю с бала едет **он**...»). Что касается существительных, то их длина может колебаться в самых широких пределах — от односложных до пятисложных и более, от «Приходит **час** определенный...» до «Моей **мечтательницы** милой». Таким образом, зная ритмику строки, мы можем предсказать с большей или меньшей вероятностью, из каких частей речи эта строка будет состоять. Расположение частей речи в строке, в свою очередь, предсказывает синтаксис строки. Это один из наиболее отчетливых примеров взаимодействия между уровнями лингвистической организации строки.

Таблица 1

Распределение частей речи в неполноударных строках романа в стихах «Евгений Онегин»

Формы четырехстопного ямба	II			III			IV		
Место пропуска метрического ударения (стопы)	1			2			3		
Количество строк	328			497			2374		
Стопы	2	3	4	1	3	4	1	2	4
Части речи:									
Глаголы в личной форме	124	26	39	95	119	43	354	252	417
Деепричастия	17	4	3	8	14	2	44	24	48
Инфинитивы	18	6	4	8	17	7	46	48	60
Вспомогательные и модальные глаголы	3	4	5	6	2	6	19	16	21
Существительные в именительном пад.	21	40	47	74	39	65	324	254	325
Существительные в косвенных пад.	60	65	110	131	103	206	560	740	880
Прилагательные в именительном пад.	4	11	7	22	21	10	48	230	79
Прилагательные в косвенных пад.	5	27	24	36	54	25	156	445	136
Краткие прилагательные и причастия	23	3	8	9	7	7	50	41	112
Наречия	20	13	20	57	27	35	181	144	102
Местоименные наречия	6	8	2	5	3	2	55	14	6
Местоимения-существительные в именительном пад.	—	22	6	4	4	24	122	13	26
Местоимения-существительные в косвенных пад	12	40	16	9	29	37	130	34	66
Местоимения-прилагательные в именительном пад.	—	13	8	1	6	6	55	12	11
Местоимения-прилагательные в косвенных пад	1	26	8	9	33	9	100	29	49
Служебные слова	1	5	3	6	2	6	55	15	5
Другие части речи	13	12	15	13	15	8	72	40	21

Литература

1. *Ворт Д. С.* О грамматическом компоненте славянской рифмы (на материале «Евгения Онегина» А. С. Пушкина) // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1978. V. 1. P. 774—817.

2. *Worth D. S.* Grammar in Rhyme: Pushkin's Lyrics // Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes. Stockholm, 1979.

3. *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981. С. 148—168.

4. *Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 169 185.

5. *Гаспаров М Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л., 1984 С. 3 36

6. *Зализняк А. А.* Грамматический словарь русского языка. М., 1987.

7. *Скулачева Т В.* К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке (английский и русский четырехстопный ямб) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. № 2. С. 156—165.

8. *Скулачева Т. В.* Лингвистика стиха: Структура стихотворной строки / Славянский стих· Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 18—22.

9. *Скулачева Т. В.* Ритм и морфология: ритмика глаголов Русский стих: Метрика Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1990. С. 234—244.

10. *Скулачева Т. В.* Лингвистическая структура стихотворной строки: Части речи и ритмика // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов: Доклады российской делегации. М.: Наука, 1998. С. 508 520.

11. *Tarlinskaja M* Rhythm—Morphology—Syntax Rhythm / Style. 1984. V. 18. N 1. P. 1 26.

12. *Tarlinskaja M.* Meter and Mode· English Iambic Pentameter, Hexameter and Septameter and Their Period Variations Style. V. 21. № 3. P. 400—426.

13. *Shaw J. T.* Parts of Speech in Pushkin's Rhymewords and Unrhymed Endwords Slavic and East European Journal. 1993 V. 37. P. 1 22.

14. *Шоу Дж. Т.* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров и в концах прозаических синтагм у Пушкина // Русский стих· Метрика. Ритмика Рифма. Строфика М, 1996. С. 327 336.

15. *Шоу Дж Т.* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров Пушкина (строфы, двустишия, вольная рифмовка) Изв. АН. Сер. лит. и яз. В печати.

16. *Скулачева Т В, Гаспаров М. Л* Ритм и грамматика в стихе· третья форма четырехстопного ямба в «Евгении Онегине» Вестник Московского университета Сер. 9 филология. 1999 № 3 С. 90—100

М. Л. ГАСПАРОВ
(Москва)

СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРНОЙ СТРОКИ*

Предлагаемая статья продолжает тему статьи Т. В. Скулачевой о грамматической структуре стихотворной строки. В центре внимания Т. В. Скулачевой была морфология — части речи и их расположение по строке в соответствии с расположением ударений и словоразделов в строке. А затем из этого плавно следовал выход на синтаксис: на такой-то позиции предпочитаются прилагательные, так что на следующей позиции, скорее всего, будут согласованные с ними существительные; на такой-то позиции предпочитаются глаголы, так что на предыдущей позиции очень вероятны существительные в именительном падеже, и т. д. Насколько эти предположения «скорее всего» и «очень вероятны» реализуются, насколько они предсказуемы в каждом размере, в каждой ритмической вариации размера, — это еще не изучено, здесь перед нами огромное поле предстоящих исследований синтаксиса стихотворной строки. Я хочу сейчас попробовать перескочить через это поле и заглянуть в самый его конец — в то, как из этого складывается суммарный рисунок синтаксической связности строки.

Материалом для нижеследующих наблюдений и подсчетов послужит пока только 4-стопный ямб: для Пушкина — «Евгений Онегин»; для Ломоносова — 15 од 1745—1763 гг.; для Брюсова — лирика 1901—1907 гг.

Из чего складывается синтаксическая связность? Всякое предложение (или часть предложения) может быть разложено на сколько-то минимальных, то есть двусловных словосочетаний с синтаксической связью между словами. Стихотворная строка тоже является предложением или частью предложения. Соответственно в двусловной строке мы имеем только одно такое словосочетание, одну синтаксическую связь:

---

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 96-15-98581 («Поэтика как точная наука»).

Удивлена, поражена —

связь между однородными членами. В трехсловной строке мы имеем два словосочетания, две связи:

У нас немудрено блеснуть —

«у нас блеснуть» — связь обстоятельственная, «немудрено блеснуть» — связь предикативная. В четырехсловной строке — три словосочетания, три связи:

Лобзать уста младых Армид —

«лобзать уста» — связь дополнительная, «уста Армид» — определительная (несогласованная), «младых Армид» — определительная (согласованная). Некоторые словосочетательные связи могут в строке отсутствовать:

И кучера вокруг огней... —

налицо только связь между словами «вокруг огней», а связь к слову «кучера...» перекидывается в следующий стих («...бранят»).

В материале, рассматриваемом ниже, мы для наглядности брали только полносвязные строки, а неполносвязные оставляли в стороне. Среди двусловных строк таких неучтенных неполносвязных строк — вроде «И, задыхаясь, на скамью...», «За воротами. Через день...» — только 6%: можно считать, что их почти нет. Среди трехсловных строк — вроде «И кучера вокруг огней...», «Часы урочные; поэт...» — таких неполносвязных уже около 16% у Пушкина, 13% у Ломоносова, 12% у Брюсова. Среди четырехсловных строк — вроде «Татьяна чуть жива; Трике...», «Его на вечер. Боже! к ней!..» — таких неполносвязных 17% у Ломоносова, 40% у Пушкина. Эта последняя разница велика и интересна: то ли из-за разницы жанра (ломоносовская лирика — онегинское повествование), то ли из-за разницы эпох (но тут мы еще не имеем сопоставительного материала) у Ломоносова строки более синтаксически замкнуты, а у Пушкина гораздо чаще перебрасываются синтаксическими связями из стиха в стих. 40% неполносвязных исключений у Пушкина — это немало, поэтому о них еще придется кое-что сказать.

Итак, в двусловных строках — вроде «Удивлена, поражена» — связь почти всегда налицо, поэтому останавливаться на них сейчас мы не будем.

В трехсловных строках мы уже видим, что связи между словами распределены неравномерно. А именно (в процентах от количества строк):

	Ломоносов	Пушкин	Брюсов
между 1 и 2 словом —	55%	56%	68%
между 1 и 3 словом —	60%	54%	48%
между 2 и 3 словом —	85%	88%	86%

Больше всего связей на предпоследней позиции строки, между 2 и 3 словом — 85% и более. Между 1 и 2, между 1 и 3 словом количество связей ступенью ниже: у Ломоносова и Пушкина 50—60%.

Эти цифры складываются из синтаксических конструкций следующих трех типов:

Связи		Ломоносов	Пушкин	Брюсов
1—2, 2—3	Уж отдала судьбу свою	40%	44%	52%
1—3, 2—3	От тридцати до двух годов	45%	44%	34°o
1—2, 1—3	Как описал себя пиит	15%	12%	14°o

В первой из этих конструкций два двусловных словосочетания, «отдала судьбу» — «судьбу свою», имеют общее слово «судьбу» на серединной позиции строки (С-конструкции); во второй — общее слово «годов» на конечной позиции (К-конструкции); в третьей — общее слово «описал» на начальной позиции (Н-конструкции). Чаще всего этими общими, узловыми словами бывают глаголы как наиболее синтаксически активная часть речи, реже — существительные, почти никогда — прилагательные. Так как глаголы с их длинными безударными началами и прилагательные с их длинными безударными окончаниями могут занимать в стихе не всякое место, а лишь обусловленное предпочитаемыми ритмическими вариациями и словоразделами в них (подробнее см. статью Т. В. Скулачевой), то именно здесь синтаксис через морфологию (науку о частях речи) смыкается с ритмикой и метрикой, именно здесь открываются наиболее интересные перспективы лингвистики стиха.

У Ломоносова и Пушкина, как мы видим, С-конструкций и К-конструкций поровну; у Брюсова же С-конструкций значительно больше. Отсюда и повышенное количество связей между 1 и 2 словом у Брюсова (68°o): можно сказать, что у него не две ступени, а три ступени синтаксической связности между словами. Отчего это — пока невозможно сказать: может быть, поэтический язык XX в. вообще больше избегает дистанционных связей (1 3) и предпочитает контактные, может быть, у Брюсова в стиле стихов меньше прилагательных (а дистанционные связи преимущественно огибают именно прилагательные). Здесь еще предстоят подсчеты.

Стих, таким образом, оказывается синтаксически асимметричен: слова в

конце синтаксически связаны чаще, чем в начале. Стиховеды давно знали, что стих ритмически асимметричен: на 3 стопе 4-стопного ямба ударения пропускаются чаще, чем на 1-й или на 2-й. Теперь мы знаем: эта ритмическая асимметрия имеет параллель в синтаксической асимметрии. Однако это не специфика стихотворной формы. Мы взяли прозу Пушкина («Пиковая дама») и выбрали из нее трехсловные синтагмы (колоны); в них пропорция трех типов синтаксической структуры (С, К и Н) оказалась такой же, как в «Онегине» — 45:44:11%, — а соответственно и пропорция связей между 1—2, 1—3 и 2—3 словом — 56:55:87%. Разница между синтаксисом стихотворной строки и прозаической синтагмы на самом деле есть, но она более тонкая, и сейчас мы о ней говорить не будем.

К этому можно добавить, что слова в конце синтаксически связаны не только чаще, но и теснее. Самые тесные синтаксические связи в русском языке — при существительном, то есть определительные (и некоторые еще более тесные, например «Владимир Ленский»); средней силы — приглагольные, то есть дополнительные и обстоятельственные, а также (считаем условно, здесь еще предстоят уточнения) связи между однородными членами; слабые — между подлежащим и сказуемым (а также при причастных оборотах, сравнениях, обращениях и пр.). Пропорции связей «тесные : средние : слабые» в трехсловиях стиха и прозы таковы:

	«Евгений Онегин»	*«Пиковая дама»*
между 1 и 2 словом —	32:25:43%	20·44:36%
между 1 и 3 словом —	31:53:16%	25:53:22%
между 2 и 3 словом —	45:21:34%	53·42:5%

Здесь расхождение между стихом и прозой заметнее. Тенденция к более тесной связи усиливается от начала к концу трехсловия одинаково, но тенденция к более слабой связи ослабевает от начала к концу в прозе более отчетливо, чем в стихе. Это можно понять: единство трехсловия в прозаической синтагме опирается только на синтаксис, а в стихотворной строке подкрепляется стихоразделами, поэтому общие синтаксические тенденции в стихе могут выражаться слабее.

Переходим к четырехсловным строкам. Здесь возможны уже не 3, а 6 межсловесных связей и складываются они уже не в 3, а в 16 типов связесочетаний. Подробную статистику этого материала мы даем в другой статье ([1]); а здесь приведем только показатели частоты межсловесных связей для полносвязных строк Ломоносова и Пушкина, а для сравнения аналогичные показатели для 4-словных синтагм прозы Ломоносова и Пушкина: по Ломоносову

было взято «Слово похвальное Елисавете Петровне», по Пушкину — «Капитанская дочка», гл. I—II. Нормы членения прозы на синтагмы еще не выработаны, при членении с установкой на короткие (2- и 3-словные) и на средние (2-, 3-, 4-словные) синтагмы получаются разные цифры; мы здесь считали с установкой на средние синтагмы.

	Стихи		*Проза*	
	Пушкин	*Ломоносов*	*Пушкин*	*Ломоносов*
между 1 и 2 словом	72%	68%	75%	60%
между 3 и 4 словом	92%	92%	89%	85%
между 2 и 3 словом	46%	54%	39%	46%
между 2 и 4 словом	48%	47%	44%	44%
между 1 и 3 словом	24%	27%	25%	21%
между 1 и 4 словом	33%	41%	29%	41%

В трехсловиях мы видели две степени силы связности, здесь мы видим три. Больше всего связей между 3 и 4 (опять последними!) словами — около 90%; и немного меньше между 1 и 2 словами — около 73%. Стих как бы разламывается на два полустишия с синтаксической цезурой между ними. Только синтаксической: никакой ритмической цезуры в 4-стопном ямбе нет, хотя первые исследователи, обманутые синтаксисом, и предполагали ее (называя 4-стопный ямб «ямбическим диметром» с пеоническими заменами), и Б. Томашевскому в его статье о ямбе «Онегина» приходилось это опровергать. Вторая степень силы связности — между двумя полустишиями: между 2 и 3 словом — около 50%, между 2 и 4 словом — около 48°о. Связываются или, посредине, конец первого и начало второго полустишия, или, в конце, конец первого и конец же второго полустишия. Аналогичное стремление к таким «концестремительным» связям между полустишиями мы нашли в свое время в пушкинском 6-стопном ямбе, где полустишия были выделены не только синтаксической, но и ритмической цезурой [2]. Наконец, третья степень силы связности: между 1 и 3 словом — около 25%, между 1 и 4 словом — около 37%.

Таким образом, предпочитаемые связесочетания в четырехсловном 4-стопном ямбе — это 1—2, 2—3, 3—4:

Ему чужда душа моя, —

и 1—2, 2—4, 3—4:

Что речь веду в моих строфах;

а избегаемые связесочетания — те, в которых присутствуют связи 1—3, 1—4: *например,* 1—2, 1—3, 1—4:

Жена ж его была сама...

Как назвать такой синтаксис — симметричным или асимметричным? Конечно, более симметричным, чем в трехсловиях: все-таки четное число слов, отчетливые два синтаксических полустишия, — и все-таки с тенденцией к знакомой нам асимметрии: конец связан теснее, чем начало, связь внутри второго полустишия чаще, чем связь внутри первого, как у Ломоносова, так и у Пушкина. При этом можно видеть: стих Ломоносова ровнее, чем стих Пушкина, разница между тремя степенями связности слабее, связь 1—4 вообще ближе к связи 2—4, чем к связи 1—3. От Ломоносова к Пушкину синтаксис становится дифференцированнее, контрастнее, рельефнее. Стиховеды знают, что и ритм тоже. Замечательно, что эта тенденция наблюдается не только в стихе, но и в прозе. В эволюции синтаксиса прозаических синтагм от Ломоносова к Пушкину мы видим знакомые черты: связь внутри первого двусловия усиливается (еще заметнее, чем в стихе!), связь 2—3 между двусловиями по контрасту ослабевает, связь 1—4 тоже ослабевает (и тоже еще заметнее, чем в стихе). Можно предполагать, что значительная сила связи 1—4 у Ломоносова и ее последующее ослабление связано с любовью Ломоносова (как в стихах, так и в прозе) к напряженной дистанционной расстановке синтаксически связанных слов: «По мягким тихих рек брегам», «и море новым флотом покрывающего». Но здесь еще предстоят дополнительные подсчеты.

Как и в трехсловных строках, в четырехсловных строках частота связей между словами подкрепляется теснотой связей между словами: где чаще связь, там больше в ней доля тесных связей и меньше доля слабых связей. Пропорция связей «тесные:средние:слабые» в четырехсловных строках такова:

	Пушкин	*Ломоносов*
между 1 и 2 словом	38:37:25%	34:53:13%
между 3 и 4 словом	50:32:18%	47:40:13%
между 2 и 3 словом	30:50:20%	46:43:11%
между 2 и 4 словом	27:51:22%	37:50:13%
между 1 и 3 словом	15:59:26%	31:57:12%
между 1 и 4 словом	15:55:30%	32:53:15%

Разница между Пушкиным и Ломоносовым по качеству связей заметнее, чем по количеству связей. Стих дифференцируется, становится контрастнее, рельефнее. У Ломоносова пропорции тесных, средних и слабых связей на

разных позициях почти не различаются. У Пушкина они различаются по трем ступеням так же, как мы видели раньше: внутри полустиший, при концах полустиший, при началах полустиший. Бросается в глаза, что у Ломоносова гораздо больше общая доля тесных связей (то есть определительных) и гораздо меньше общая доля слабых связей (то есть предикативных. Первое, может быть, объясняется тем, что в статическом стиле од Ломоносова несколько больше прилагательных, чем в динамическом стиле «Евгения Онегина»: соотношение прилагательных и глаголов (по предварительным подсчетам) у Ломоносова 48:52, в «Онегине» 45:55. Второе, по-видимому, объясняется тем, что у Ломоносова подлежащие и сказуемые (каждое со свитой сопровождающих членов предложения) предпочитают располагаться каждое в отдельной строке, так что предикативная связь теряется в стихоразделе, тогда как у Пушкина фразы более гибки и подлежащее со сказуемым чаще попадают в одну и ту же строку; среднее расстояние между подлежащим и сказуемым в поэзии (и прозе) XVIII и XIX вв. еще не рассчитывалось, но легко может быть рассчитано. Проблемы ритмико-синтаксические здесь, таким образом, выводят нас к проблемам стилистическим.

И последнее. Все представленные цифры относились к полносвязным строкам; неполносвязные, типа «И кучера вокруг огней...», не учитывались, а их у Пушкина, как сказано, 40%. Каковы особенности их синтаксиса, где синтаксические связи предпочитают сохраняться и где теряться? Ответ напрашивается: где тонко, там и рвется, — в первую очередь разрываются слабые связи 1—3, 1—4, в последнюю очередь — сильные связи 1—2, 3—4. В «Евгении Онегине» почти половину неполносвязных четырехсловных строк составляют строки, сохраняющие связи внутри полустиший и утратившие связь между полустишиями:

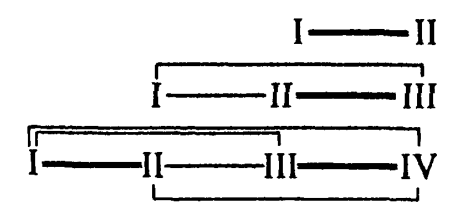
Весна, весна! пора любви!..
Он мне знаком, он мне родной ..
С чулком в руке седой калмык...

и лишь единичны строки, утратившие самую сильную связь — внутри второго полустишия:

Весна живит его; впервые...
Трике встает; пред ним собранье ..

У Ломоносова тенденции те же, но, как обычно, более выровненные: строки, сохранившие только сильные связи 1—2, 3—4 («Своим отец, везде велик», «Той Петр вручил, сей вверил Бог»), составляют не половину, а лишь чуть больше трети всех неполносвязных строк

В итоге, чтобы лучше представить себе сходство и различие синтаксической связности в двусловиях, трехсловиях и четырехсловиях русского 4-стопного ямба, изобразим ее на чертеже: двойные линии изображают наиболее сильную частоту связей, простые линии — умеренную, прерывистые линии — наименьшую частоту.



Литература

1. *Гаспаров М. Л.*, *Скулачева Т. В.* Синтаксис четырехстопного полноударного ямба // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 93—101.
2. *Гаспаров М. Л.* Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // *Гаспаров М Л.* Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. С. 93—101.

С. Е. ЛЯПИН
(Санкт-Петербург)

РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТРОФЫ (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба)

Распределение ударений в русском стихе существенно влияет на его восприятие и является одним из основных факторов выразительности поэтической речи. Это в полной мере относится и к *строфическому* стиху. Именно *акцентные* межстиховые отношения имел в виду Г. А. Шенгели, когда говорил о строфе как о «ритмическом целом». Ср.: «Внешне — строфа есть система стихотворных строк с определённым расположением окончаний и рифм <...>. Внутренне — строфа почти всегда является законченным синтаксическим периодом <...>, — и здесь она в известной мере соответствует «абзацу» прозаической речи. Но — и об этом не упоминалось — строфа является и ритмическим целым» [6.*110*].

При всей естественности такой постановки вопроса возникает сомнение: не связаны ли некоторые особенности внутреннего строения строфы с самыми общими законами развёртывания связной речи? Это предположение небезосновательно, так как строфическое членение стихотворного текста координировано с синтаксическим, а неравномерное распределение ударений наблюдается не только в стихе, но и в прозе. Итак, посмотрим, на какие *реальные* особенности строения строфы опирался Шенгели при выработке своей концепции.

В результате обследования русского строфического ямба, — преимущественно пушкинского 4-стопного, и прежде всего — стиха «Евгения Онегина», — Шенгели установил, что первая строка в строфе обычно отличается повышенной частотностью ударений, а последняя, наоборот, чаще бывает облегчённой. Этот факт, получивший широкую известность и воспринятый многими как своего рода эстетическая норма поэтической речи, Шенгели считал одним из главных свидетельств «ритмической целостности» строфы, выражением её стиховой специфики.

Анализом установленной Шенгели закономерности начнем наше рас-

смотрение. Сразу оговоримся, что мы не можем согласиться с приведенным (по существу — общепризнанным[1]) выводом, и попытаемся показать, что явление, которое обнаружил Шенгели, не специфично не только для строфического стиха, но вообще для поэтической речи и оказывается в действительности простым следствием синтаксической обособленности строфы.

Чтобы аргументировать нашу точку зрения, обратимся (вслед за Шенгели) к стиху «Евгения Онегина» и выберем для проверочного анализа все 362 полные строфы из основного текста романа (1—8 главы).

Прежде всего отметим тот, в общем-то хорошо известный, факт, что подавляющее большинство (более 95%) строф в «Евгении Онегине» сильно синтаксически обособлены. Почти в каждой из них начало первого стиха совпадает с началом предложения, а конец 14-го, последнего, — с концом предложения. Эту стиховую ситуацию нетрудно имитировать на материале прозы, используя известный способ речевого моделирования[2]. Выборки «спонтанных стихов» из прозаического текста надо при этом делать так, чтобы выделяемые восьми- и девятисложные «ямбические» фрагменты — наподобие соответствующих им строк синтаксически замкнутой строфы — совпадали либо с началом предложения (например: <...> *я не переставал тихонько воздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни.* ***Всего труднее было мне привыкнуть*** <...> — модель начального стиха), либо — с его концом (ср.: <...> *не* ***помню с которой станции поехал.*** *В то время я так мало полагал важности* <...> — модель заключительного стиха). Мы подвергли указанной процедуре художественную прозу Пушкина (был проанализирован полный текст следующих произведений: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка»; рассматривались все предложения объемом более 8—9 слогов).

Наш подсчет показал: среди «начальных» 4-стопных спонтанных ямбов полноударные (то есть содержащие все схемные ударения[3]) составляют 17%,

---

[1] Во всяком случае, применительно к стиху XIX в. Ср. о поэтах XIX в. (начиная от Карамзина): «...Общая черта их строф — постепенное падение ударности от первой строки к последней, минимум на последней строке» [2.*184*]

[2] Ср : «Если из прозаического текста механически извлекать все случайные сочетания, укладывающиеся в ритм 4-стопного ямба (или другого исследуемого размера), то мы получим набор строчек, который можно считать образцом естественного, спонтанного ритма данного размера.. » [1 *23*]. В модификации метода, предложенной В. Е. Холшевниковым, дополнительно учитывается координированность между стиховым и синтаксическим членениями поэтической речи [4.*549—557*] .

[3] Это I форма 4-стопного ямба (по нумерации Шенгели) : ∪–́∪–́∪–́∪–́(∪); употребительны у Пушкина также формы; II — ∪∪∪–́∪–́∪–́(∪), III — ∪–́∪∪∪–́∪–́(∪), IV ∪–́∪–́∪∪∪–́(∪), VI — ∪∪∪–́∪∪∪–́(∪) и VII — ∪–́∪∪∪∪∪–́(∪)

тогда как среди оканчивающих предложение — только 9%[4], — чуть не вдвое меньше (17:9=1,9). Почти так же распределяются полноударные строки в строфе «Евгения Онегина»: 1-й стих — 43%, 14-й — 25% (43:25=1,7). Это — очень близкое! — совпадение стиха с прозой[5] подтверждает наш исходный тезис. Действительно, то, что в обоих случаях проявилась общая для прозы и стиха языковая закономерность, вряд ли может вызывать сомнение. С другой стороны, ясно, что при всякой попытке поэта, писателя такую тенденцию языка «обыграть», превратить в постоянный композиционный *прием* — соответствие между стихом и прозой почти неизбежно оказалось бы нарушенным. Можно предполагать, что проявление тех же языковых отношений (а вовсе не проявление собственно ритма прозы, как нередко считают) наблюдал Б. В. Томашевский, отмечавший: «<...> ударения в начале предложения расположены теснее, чем в прочих местах <...>» (обследованию был, как известно, подвергнут текст «Пиковой дамы») [3.*293*].

Теперь посмотрим, как проявляет себя обсуждаемая закономерность *внутри* строфы «Евгения Онегина». Для этого выберем сечение между первыми двумя ее четверостишиями (4-й — 5-й стихи): именно в этом месте строфы наиболее часто оказывается конец предложения. Но наряду с высокой употребительностью «сильных» пауз здесь достаточно частотны также «слабые» паузы и нередки (сравнительно) случаи переноса (enjambement); это позволяет получить вполне достоверную дифференцированную статистику. Приведём результат формального подсчета. 1) В целом (без учета синтаксиса — подсчет по всем 362 строфам) 5-й стих является полноударным в 33°o случаев, 4-й — в 23%; отношение первого показателя ко второму — 1,4. В строфе (собственно — на строфоразделе), как мы видели, соответствующее отношение несколько больше — 1,7 (1-й стих — 43°o, 14-й — 25%). 2) 133 раза первое четверостишие оканчивается точкой, это — самая (наиболее бесспорная) слабая синтаксическая связь; встречаемость I формы здесь — 35°o (5-й стих) и 19% (4-й стих), отношение — 1,8. Аналогичные данные по строфе — 40°o (1-й стих), 25°o (14-й), отношение 1,6. 3) В 115 случаях пунк-

---

[4] См. Табл. 1. На статистику не влияет существенно учет «коротких», длиной не превышающих один стих, предложений. их частотность в целом сравнительно низка и в стихе, и в прозе.

[5] Показатели ещё сблизятся, если мы ограничимся женскими начальными и мужскими — завершающими строками (см. Табл. 1а и 1б), что в точности будет соответствовать онегинской строфе: 14,7·8,7=1,7 (модель), 42,5 25,4–1,7 (строфа) (по данным Шенгели — 44,0:26,6–1,7). Не менее впечатляющий результат получается при учете VI наиболее легкой (и достаточно употребительной у Пушкина) формы: 11,6·21,4 0,5 (модель), 4,7:10,8–0,4 (строфа) (по данным Шенгели — 5,2.10,2–0,5).

туационный знак либо отсутствует, либо в конце 4-го стиха стоит запятая (это в среднем наиболее сильная синтаксическая связь); встречаемость I формы не *изменяется:* на обеих позициях — 22%. Данных по *строфоразделу* здесь для статистики явно недостаточно: всего два случая переноса, запятой оканчиваются 8 строф.

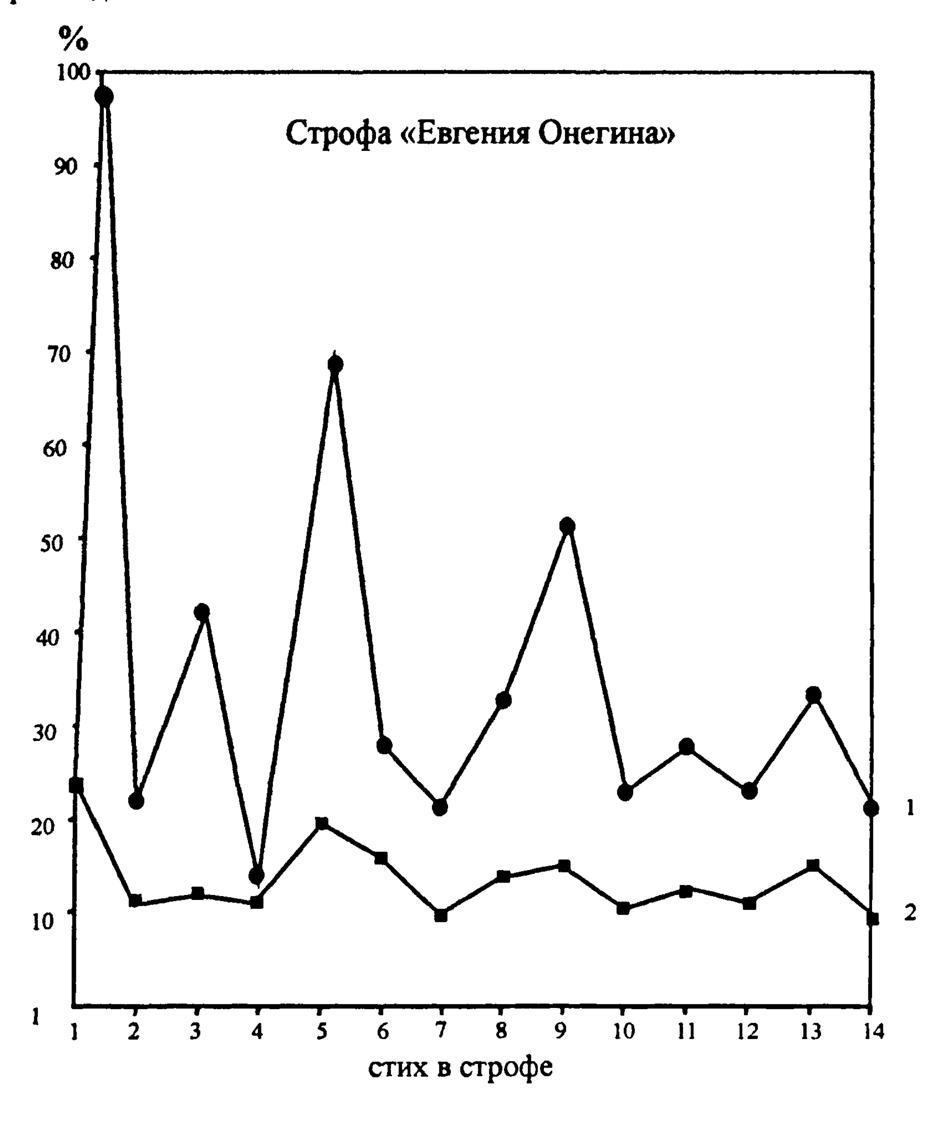
Итак, на внутреннем сечении строфы действуют те же законы языка, что и на строфоразделе. Поражает исключительная рельефность статистики: при слабой синтаксической связи «внутренний» перепад несколько превышает даже результат по строфоразделу, тогда как при наиболее сильной синтаксической связи отсутствует вовсе!

В завершение анализа приведем самый, наверно, наглядный из наших подсчетов по онегинской строфе. На каждой из четырнадцати стиховых позиций в данном случае определялись: 1) встречаемость одиночных полноударных строк и 2) средняя сила предшествующей синтаксической паузы (для простоты и объективности ради регистрировались все пунктуационные знаки (условно — единица), *кроме запятой и тире* (условно — ноль, как и при отсутствии знака); все *повторы* полноударной формы, как уже отмечено, из подсчета были исключены: пушкинскому 4-стопному ямбу свойственна тенденция к *повторяемости* ритмических форм, которая, понятным образом, может влиять — и влияет действительно! — на результат подсчёта). Эти два ряда цифр очень выразительны (см. рис. 1): ход первой кривой («линия ударности») полностью повторяет конфигурацию второй («линия пунктуации»), педантично копируя ритм синтаксических пауз; причем важно, что устойчивые синтаксические членения строфы не всегда согласуются здесь с расположением рифм и клаузул. Кстати сказать, эта несогласованность не была замечена при анализе онегинской строфы М. Л. Гаспаровым, предположившим самостоятельную композиционную роль «ритма» там, где на самом деле размещение форм стиха полностью предопределено синтаксисом [2.*190—191*].

Какои практический вывод можно сделать из всего сказанного? По-видимому, ясно, что, смешивая внешние, случайные особенности строения строфы (к каковым, очевидно, относится и только что рассмотренная нами закономерность) с существенными и эстетически значимыми, мы можем неверно истолковать ритмический замысел поэта Сравнительно слабые тенденции ритма могут подавляться и затушёвываться случайными, почти ничего не выражающими результатами подсчётов, и очень вероятно, что анализ ритмики произведения будет подменен анализом языка вне его эстетической функции.

Знание общих языковых тенденций необходимо прежде всего для уста новления «нейтрального фона», на котором будут различимы менее устойчивые и менее сильные тенденции. Иногда даже однократное нарушение общей,

«фоновой» закономерности может явиться отчетливым сигналом для читателя, а значит, может быть использовано писателем, поэтом как выразительное средство. Если же обращение к подобному приему характеризуется известной повторяемостью (тем более — в сходных, «маркированных» условиях), есть основание говорить о стилистической тенденции, учет которой приблизит нас к пониманию общего интонационного (или ритмико-интонационного) строя произведения.



1 — частотность синтаксических пауз перед стихом
2 — частотность изолированных полноударных строк

Проиллюстрируем это на нашем материале.

Сначала рассмотрим уже известное внутреннее сечение онегинской строфы (4—5 стихи). Кроме двух отобранных и проанализированных выше синтаксических ситуаций мы дополнительно обследовали здесь (на тех же позициях) восклицательное и вопросительное предложения. Несмотря на бедность статистики, подсчет вполне убедительно показал нарушение общей тенденции: средняя частотность полноударных строк оказалась в конце предложения почти такой же, как и в начале. Наблюдение полностью подтвердилось при последующем учете всех восклицательных и вопросительных предложений, имеющихся в нашем материале. Таким образом, наложение на общую тенденцию тенденции противоположной направленности, повысившей частоту ударений в конце предложения примерно до уровня начального стиха[6], можно считать окончательно установленным. Ср.:

По вóльному распýтью мóря
Когдá ж начнý я вóльный бéг?

Нагнетание ударных слов в конце фразы обычно усиливает экспрессию, подчёркивает эмоциональный характер речи; не случайно, конечно, и частое совпадение отмеченного приема с вопросительной и восклицательной интонацией. Отчётливо же проявиться этой тенденции мешает сравнительно низкая встречаемость в тексте вопросительных и восклицательных предложений: общая статистика оказывается почти совсем нечувствительной к возникшей «аномалии».

Близкое, по-видимому, явление раньше уже наблюдал М. Л. Гаспаров на материале русской оды XVIII в., с её характерным интонационным строем[7]. Наиболее вероятно, что именно определяющая интонация одического стиха обусловила (в силу ее преобладания) отмеченное Гаспаровым *статистически значимое* отяжеление строк, оканчивающих либо одическую строфу, либо обособляемые внутри нее стиховые группы. Неудивительно, что и в изолированных четверостишиях XVIII в. (в основном это переложения псалмов и духовные оды) Гаспаров обнаружил сходную тенденцию; но, наверно, не менее

---

[6] Частотность I формы в данном случае составляет: в начале предложения 38,5%, в конце 37,9% (восклицательное предложение соответственно 40,3% и 35,9%, вопросительное 36,0% и 40,4%).

[7] М. И. Шапир обратил наше внимание на то, что Ломоносов в своей «Риторике» делает первую попытку установить связь между интонацией и акцентной структурой фразы; подробнее см. в его статье [5] Ср. также в этой работе результаты наблюдений над ритмико-синтаксической структурой одической строфы Ломоносова

симптоматичны — оставшиеся почему-то не замеченными — *отличия* между акцентной структурой изолированных четверостиший, с одной стороны, и структурой внутренних четверостиший одической строфы — с другой. Во всяком случае, ни эти расхождения, ни целый ряд загадочных «аномалий», указанных Гаспаровым, нельзя, очевидно, объяснить без предварительного анализа интонационно-синтаксической структуры строфического стиха XVIII в., равно как и без учета его жанровой специфики. (Мы, понятно, не можем согласиться с традиционным отнесением рассмотренного Гаспаровым явления к поэзии XVIII в. исключительно; дополнительно к нашему анализу онегинской строфы — см. приведенные ниже примеры. Не подтверждается, по-видимому, и предлагавшаяся для объяснения этого явления концепция «строфического рамочного ритма» [2.158—195]; например, в одах Ломоносова есть строфы и четверостишия с *начальной* полноударной строкой и есть с *конечной*, но вот тенденции к созданию собственно «ударной рамки» нам обнаружить не удалось[8].)

Сильно выраженная тенденция к отяжелению конца обособляемых стиховых групп (фраз, строф и т. д.) эпизодически проявляется у разных поэтов в различных стихотворных размерах. У Пушкина можно назвать строфический 4-стопный ямб и строфический 4-стопный хорей стихотворений, создававшихся после 1830 г. Тенденция здесь довольно отчетливо проявилась в структуре «длинных» (6 строк и более) строф (причём наиболее сильно не в «Бородинской годовщине» или «Перед гробницею святой...», что было бы «логичнее», а, удивительным образом, в таких стихотворениях, как «Пир Петра Первого» и «Чем чаще празднует Лицей...»). В поэзии XX в. отметим показавшиеся нам примечательными «аномалии» в 5-стопном ямбе: строфическом — у Ильязда (поэма «Письмо») — и астрофическом — у Ахматовой; пример из «Северных элегий»:

...И зна́ла я́, что заплачу́ стори́цей
В тюрьме́, в моги́ле, в сумасше́дшем до́ме,
Везде́, где просыпа́ться надлежит
Таки́м, как я́, но дли́лась пы́тка сча́стьем.

Нерифмованный астрофический стих «Северных элегий» (кроме «Седьмой») особенно интересен тем, что здесь со всей очевидностью подверглись выделению именно концы *фраз*, и, как понятно, никакие другие стиховые группы.

[8] Наш (выборочный) подсчет показал безразличие Ломоносова к *одновременному* отяжелению начального и замыкающего стихов строфы, четверостишия

Более или менее полный обзор и сравнительный анализ подобных «аномальных» ситуаций — особая проблема, требующая отдельного исследования.

Остался незатронутым еще один вопрос, имеющий прямое отношение к нашей теме и связанный с почти совсем неразработанной общей проблемой вертикального ритма стихотворной речи; вопрос о взаимном расположении (сочетании) форм стиха в строфических текстах. Здесь мы вынуждены ограничиться самой краткой характеристикой первых результатов наших наблюдений над 4-стопным ямбом Пушкина.

В целом пушкинскому 4-стопному ямбу свойственна повторяемость ритмических форм стиха. Устойчивые отношения притяжения и отталкивания между различными ритмами возникают в пушкинском 4-стопном ямбе обычно лишь в тех случаях, когда хотя бы один из ритмов акцентирован повтором, — когда, иными словами, создаётся отчетливая, воспринимаемая слухом инерция ритма. Приведем пример:

Долина тихая дремала	IV
В ночной одетая туман,	IV
Луна во мгле перебегала	IV
Из тучи в тучу и курган	IV
Мгновенным блеском озаряла.	IV
Под ним в безмолвии Руслан	IV
Сидел с обычною тоскою	IV
Пред усыплённою княжною.	VI

Здесь повтор IV ритмической формы (первые 7 строк) — самой частотной у Пушкина и в целом в 4-стопном ямбе XIX в. — неконтрастно завершается стихом редкого типа (VI форма); такой переход от инерции «нейтрального», «фонового» ритма к ритму «пеоническому» — созвучному для Пушкина крайне характерен.

В строфических произведениях эти и подобные им ритмические отношения, в основном сохраняясь, координируются со строфической структурой и определенным образом трансформируются. Вот как используется в «Евгении Онегине» отмеченный только что ритмический ход: 1) для акцентированного завершения строфы:

Что ж он? Ужели подражанье,	IV
Ничтожный призрак, иль еще	IV
Москвич в Гарольдовом плаще,	IV
Чужих причуд истолкованье,	IV
Слов модных полный лексикон?	IV
Уж не пародия ли он?	VI

2) для организации четверостишия:

К *Аи* я больше не способен;	IV
Аи любовнице подобен	IV
Блестящей, ветреной, живой,	IV
И своенравной, и пустой...	VI

Несколько иначе будет восприниматься четверостишие, в котором *полноударное* начальное трехстрочие сопоставлено с той или иной редкой формой:

Его пример другим наука;	I
Но, Боже мой, какая скука	I
С больным сидеть и день, и ночь,	I
Не отходя ни шагу прочь!	II

Страстей игру мы знали оба;	I
Томила жизнь обоих нас;	I
В обоих сердца жар угас;	I
Обоих ожидала злоба...	III

Я знаю: дам хотят заставить	I
Читать по-русски. Право, страх!	I
Могу ли их себе представить	I
С «Благонамеренным» в руках!	VI

Не имея возможности перечислять все (или хотя бы важнейшие) строфоритмические «клише», свойственные стиху Пушкина[9], назовем еще только одну, достаточно универсальную, особенность пушкинского 4-стопного ямба: преобладающее стремление длинной (например, онегинской) строфы к любому моноритмическому завершению; ср.:

Но ты, бордо, подобен другу,	I
Который, в горе и в беде,	IV
Товарищ завсегда, везде,	III
Готов нам оказать услугу	III
Иль тихий разделить досуг.	III
Да здравствует бордо, наш друг!	III

[9] Все (ясные из примеров) предпочтения, о которых идёт речь, подтверждаются сопоставлением статистических данных по стиху Пушкина с теоретическими оценками, вычислявшимися по правилу перемножения вероятностей; при этом учитывалась неравномерность распределения ритмических форм в строфе (обусловленная в основном синтаксическим фактором!). Ср. (упоминаемое далее) стремление 4-кратного повтора IV формы к совмещению с четверостишием; приводим подсчет по строфе «Евгения Онегина» (Табл. 2).

Чтобы дать некоторое представление о приложимости данных формального анализа к изучению выразительного ритма стиха, коротко рассмотрим одно из наиболее интересных и крайне показательных в ритмическом отношении произведений Пушкина — стихотворение «Красавица». Все отмеченные ниже особенности ритмической композиции стихотворения — это конкретные проявления целого ряда закономерностей, которые установлены нами на обширном материале пушкинского 4-стопного ямба.

А	Всё в ней гармония, всё диво,	IV
б	Всё выше мира и страстей;	IV
А	Она покоится стыдливо	IV
б	В красе торжественной своей;	IV
В	Она кругом себя взирает:	I
г	Ей нет соперниц, нет подруг;	I
г	Красавиц наших бледный круг	I
В	В её сиянье исчезает.	IV
д	Куда бы ты ни поспешал,	IV
Е	Хоть на любовное свиданье,	VI
д	Какое б в сердце ни питал	IV
Е	Ты сокровенное мечтанье, —	VI
ж	Но, встретясь с ней, смущённый, ты	I
З	Вдруг остановишься невольно,	VI
З	Благоговея богомольно	VI
ж	Перед святыней красоты.	VI

Это — двухчастное 16-строчное стихотворение, написанное 4-стопным ямбом. Обе строфы-части (выделенные графически восьмистишия) имеют идентичную схему рифмовки — при обращенной каталектике (в соответствии с правилом альтернанса: АбАбВггВ дЕдЕжЗЗж). Восьмистрочная строфа делится, в свою очередь, на два четверостишия; графически они взаимно не обособлены, однако членение подчеркнуто измененной рифмовкой: в первом четверостишии — перекрестная, во втором — опоясывающая. Перейдем к ритмическому анализу.

Стихотворение открывается четырехкратным повтором IV формы, объединяющим между собой стихи первого четверостишия и одновременно обособляющим первое четверостишие от второго. Переход от «нейтрального» ритма к ритму «экспрессивному», полноударному (первые три строки 2-го четверостишия), хорошо улавливается на слух.

В начальном четверостишии второй строфы чередуются стихи «нейтрального» ритма (IV форма) с созвучным пеоническим (VI форма). Завершает вторую строфу и все стихотворение в целом четверостишие с особенно выразительным и очень характерным для Пушкина ритмическим рисунком (I—VI VI VI).

Рассмотрим стихотворение в более общем плане.

Основное (магистральное) ритмическое движение создается постепенным переходом от нейтральной инерции, соответствующей спокойной интонации вводной части (*Всё в ней гармония, всё диво, / Все выше мира и страстей...*), к «созвучной» — пеонической — инерции, — которая подчёркивает взволнованную интонацию эмоционально приподнятого финала (*...Благоговея богомольно / Перед святыней красоты*). На этом фоне явственным перебоем звучат: полноударное трехстрочие и одиночный полноударный стих — соответственно в первой и во второй строфах. Но если столкновение «идеального с обыденным» в первой части не приводит еще к конфликту (ситуационный контекст лишь помогает дальнейшему «возвышению» исключительного над окружающим «миром») и ритмически завершается возвратом к нейтральной инерции (*...Красавиц наших бледный круг / В ее сиянье исчезает*), то возникающий затем конфликт намерений (*поспешал — остановишься*) разрешается резким переходом от подчеркивающего драматизм момента полноударного ритма (*Но, встретясь с ней, смущенный, ты*) — к контрастирующей, *торжествующей*, окончательно утверждающей себя пеонической инерции (*Вдруг остановишься невольно, / Благоговея богомольно / Перед святыней красоты*).

Ритм отчетливо соотнесен в стихотворении со структурой «лирического сюжета» и существенно помогает его изложению. **1-е четверостишие:** лирическая экспозиция — все четыре стиха однотипны (IV — «нейтральная» — форма). Первые три стиха **2-го четверостишия** полноударны, они создают эмоциональный акцент при переходе к «действию»; затем происходит возврат к «фоновому» ритму (IV форма), который в своем поступательном движении связывает первую строфу со второй (*В ее сиянье исчезает. / Куда бы ты ни поспешал*). В **3-м четверостишии** — это своеобразная «задержанная экспозиция», косвенная характеристика встречного, появляется взволнованная интонация — вкраплены стихи «экспрессивного», пеонического, ритма. Наконец, **заключительное четверостишие** «кульминация» и лирический вывод: первый, полноударный, перебойный стих (*Но, встретясь с ней, смущенный, ты*) контрастно сопоставлен с завершающим пеоническим трёхстрочным. Последний этот перелом ритма является самым резким из всех встретившихся ритмических переходов, он подчеркивает и самую важную для поэта, центральную мысль стихотворения — о мессианской роли совершенной, «надмирной» красоты. (В распределении форм можно усмотреть еще одну закономерность, отражающую, по-видимому, частичную семантизацию ритма: полноударный ритм воспринимается как «тема красавицы» (активная позиция), пеонический ритм как «тема встречного» (пассивная позиция))

В целом, понятно, художественно значимо здесь не обилие «ритмических эффектов», но редкое по гармоничности соединение рассмотренных «составляющих вертикальной структуры» — ритмика как бы моделирует самое тему стихотворения.

Дальнейшее изучение вертикальной структуры русского строфического 4-стопного ямба (и других размеров) должно быть, по-видимому, продолжено не только (и не столько) «вглубь», но и «вширь» — в направлении как можно более полного охвата стихового материала. Можно ожидать появления новых интересных результатов при сопоставлении ритмического стиля разных поэтов, направлений, школ, отдельных поэтических произведений.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
2. *Гаспаров М. Л* Избранные труды. Т. III: О стихе. М., 1997.
3. *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929.
4. *Холшевников В. Е.* Случайные 4-стопные ямбы в русской прозе // Slavic poetics. The Hague, 1973. P. 549—557.
5. *Шапир М. И.* Ритм и синтаксис ломоносовской оды: (К вопросу об исторической грамматике русского стиха) // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999. С. 55 57.
6. *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. 2-е изд. М.; Пг., 1923.

Таблица 1

Речевая модель 4-ст. ямба. Стихи с мужскими и женскими окончаниями

% стихов указанной формы	I	II	III	IV	VI	VII	Всего стихов
Стихи, совпадающие с началом предложения	16,8	10,6	21,2	35,2	12,1	4,0	273
Стихи, совпадающие с концом предложения	9,0	6,3	19,8	31,9	18,4	14,6	288

Таблица 1а

То же — стихи с мужскими окончаниями

% стихов указанной формы	I	II	III	IV	VI	VII	Всего стихов
Стихи, совпадающие с началом предложения	18,8	10,4	19,4	36,1	12,5	2,8	144
Стихи, совпадающие с концом предложения	8,7	4,0	18,3	31 0	21,4	16,7	126

Таблица 1б

То же — стихи с женскими окончаниями

% стихов указанной формы	I	II	III	IV	VI	VII	Всего стихов
Стихи, совпадающие с началом предложения	14,7	10,9	23,3	34,1	11,6	5,4	129
Стихи, совпадающие с концом предложения	9,3	8,0	21,0	32,7	16,0	13,0	162

Таблица 2

Четырехкратный повтор IV формы в строфе «Евгения Онегина» (АбАбВВггДееДжж)

Место в строфе	«Евгений Онегин» (количество сочетаний)	Модель (условный количественный показатель)	Отношение
АбАб	9	4,4	2,0
бАбВ	4	6,0	0,7
АбВВ	3	4,4	0,7
бВВг	3	4,6	0,6
ВВгг	10	4,7	2,1
ВггД	1	5,3	0,2
ггДе	6	5,3	1,1
гДее	3	4,4	0,7
ДееД	11	5,9	1,9
ееДж	6	5,4	1,1
еДжж	2	5,7	0,4
ДжжА	6	3,9	1,5
жжАб	2	3,4	0,6
жАбА	5	4,4	1,1
Всего	71	68	1,0

Н. А. КОЖЕВНИКОВА
(Москва)

КОНСТРУКЦИИ ТИПА «ГОРОД ПЫШНЫЙ, ГОРОД БЕДНЫЙ»

Для стиха характерно сочетание симметрии и асимметрии. Важный способ создания симметрии — синтаксический параллелизм. Одна из разновидностей синтаксического параллелизма — синтаксически однотипные полустишия, связанные лексическим повтором.

В русской поэзии распространены строки, распадающиеся на два полустишия, каждое из которых представляет собой атрибутивное словосочетание с инвертированным порядком слов. Эти словосочетания связаны повтором существительного: *Жизни трудной, жизни рыцарской* (Н. Карамзин), *В час незабвенный, в час печальный* (А. Пушкин), *Труд ежедневный, труд упорный* (К. Павлова), *Ирис дымный, ирис нежный* (А. Блок), *Сад весенний, сад цветущий* (С. Городецкий).

Строку могут образовывать два повторяющихся атрибутивных словосочетания: *Слезы людские, о слезы людские* (Ф. Тютчев), *Сумрак серый, сумрак серый* (В. Хлебников).

Эта конструкция существует на фоне атрибутивных конструкций с иным расположением составных частей. Это атрибутивные конструкции с прямым порядком слов: *Безмолвное море, лазурное море* (В. Жуковский), *Благовонная ночь, благодатная ночь* (А. Фет), *Жидкий звон, постный звон* (М. Цветаева), конструкции, в которых словосочетание с прямым порядком слов сменяется словосочетанием с обратным порядком слов: *Знакомый голос, голос чудный* (Ф. Тютчев), конструкции, в которых атрибутивное словосочетание с обратным порядком слов сменяется словосочетанием с прямым порядком слов: *Звезда печальная, вечерняя звезда* (А. Пушкин).

Два атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным   основа нескольких более сложных построений.

Сменяют друг друга три атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным. Они по-разному распределяются в примыкающих друг к другу строках:

1) Два атрибутивных сочетания занимают строку, третье помещается в следующей строке: *Ревель датский, Ревель шведский,Ревель русский! — Тот же ты!* (П. Вяземский); *Локон черный, локон длинный, Локон, свившийся в кольцо* (В. Красов); *Город шумный, город пыльный, Город, полный нищеты* (И. Суриков).

2) Атрибутивное сочетание занимает часть строки вслед за ней идет строка, которую образуют два атрибутивных сочетания: *Но кто дерзает мир священный, Мир кроткий, мир блаженный Своею злобой нарушать* (Н. Карамзин); *О хоть миг ей, миг летучий, Миг единый, миг святой!* (К. Павлова); *Пали на долю мне песни унылые, Песни печальные, песни постылые; Бедность голодная, грязью покрытая, Бедность несмелая, бедность забытая* (И. Никитин); *В диких очах видно горе жестокое, Горе тоскливое, горе глубокое, Горе, которому нет и конца* (Л. Трефолев).

Возможны и четыре атрибутивных сочетания, занимающих две строки: *Час блаженный, час печальный, Час последний, час прощальный...* (А. Фет).

К двум строкам, состоящим из четырех однотипных полустиший, примыкает строка, в которой члены подобного полустишия, пятого, оторваны друг от друга сравнением: *Вырыта заступом яма глубокая. Жизнь невеселая, жизнь одинокая, Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая, Жизнь, как осенняя ночь, молчаливая* (И. Никитин).

Строку занимает атрибутивное сочетание и атрибутивное сочетание с двумя прилагательными: *Рукою любящей, рукою смелой, властной* (А. Коринфский).

Два атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным сменяются сочетанием с тем же существительным и однородными прилагательными. Так начинается стихотворение Е. Гребенки: *Очи черные, очи страстные, Очи жгучие и прекрасные.*

Два атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным образуют не строку, а распределяются между соседними строками: *Ночи темные, Ночи бурные Шли как облачки, Мимо солнушка. Вьюги зимние, Вьюги шумные Напевали нам Песни чудные* (А. Кольцов); *Сила народная, Сила могучая Совесть спокойная, Правда живучая* (Н. Некрасов); *Сны беззаботные, Сны мимолетные Снятся лишь раз* (Н. Минский); *Шиповник алый, Шиповник белый* (К. Бальмонт).

Одно из атрибутивных сочетаний включает однородные прилагательные: *Обовью рукой Шейку стройную, Шейку белую, Лебединую* (А. Кольцов); *Воззвания безумные, воззванья неутешные, Торжественно-веселые И чуждые земле* (И. Коневской).

Атрибутивные сочетания, распределенные между соседними строками,

предваряет существительное, включенное в них: *Там тоска таилась — Тоска беспредельная, Тоска безответная О чем-то неведомом* (И. Коневской).

Соотнесенные словосочетания могут быть распределены между двумя строками. Одна конструкция заканчивает строку, другая образует следующую: *Мне явилась чудная дева светлоокая, Дева незабвенная; Это перл души моей — дева невозвратная, Дева незабвенная!* (В. Бенедиктов).

Существуют и другие рисунки соседних строк, в основе которых атрибутивные сочетания: *С вод глубоких и широких, С вод великих, с волжских вод* (Н. Языков); *Кудри, кудри золотые, Кудри пышные, густые* (В. Бенедиктов); *Зовет и манит Он в край родимый, В край благодатный, Забытый мною...* (А. К. Толстой); *Час полуденный, палящий, Полный жизни огневой, Час веселый, настоящий, Этот час один лишь твой!* (А. К. Толстой).

Сменяющих друг друга сочетаний может быть не два, а три: *Восток побледневший, Восток онемевший, Восток прозаревший — Как инок, — Запевший...* (А. Белый).

Три атрибутивных сочетания с повторяющимися существительными входят в более сложное построение: *Пули немецкие, Пули турецкие, Пули французские, Палочки русские* (Н. Некрасов).

Конструкция с двумя атрибутивными сочетаниями может быть осложнена разными способами.

Одно из атрибутивных сочетаний предваряет односложное слово.

1) междометие: *О день блаженный, день избранный* (М. Ломоносов); *О месяц ясный, месяц полный* (А. Подолинский); *О сердце безумное, сердце живучее* (А. Жемчужников); *О век могучий, век суровый* (Н. Минский); *О миг счастливый, миг обманный* (И. Бунин); *Ах, день сегодняшний и день вчерашний* (М. Моравская);

2) союз *и*: *И воздух чистый, воздух тонкий* (К. Рылеев); *И день отрадный, день любезный* (Ф. Тютчев); *И терн кровавый, терн суровый* (С. Надсон); *И сон блаженный, сон греховный* (Н. Минский); *И в бор пушистый, в бор корнистый; И жизнью светлой, жизнью страстной* (И. Коневской); *И червь болотный, червь упорный* (З. Гиппиус); *И чашей полной, чашей цельной* (К. Бальмонт); *И голос важный, голос благосклонный* (А. Блок); *И голос вещий, голос сонный* (В. Смоленский).

3) союз *но*: *Но ветром буйным, ветром встречным* (А. Блок); *Но локон длинный, локон темный; Но в миг единый, в миг нежданный* (С. Городецкий).

Конструкция может быть осложнена местоимениями разных типов:

1) личным местоимением: *Ночь ты лунная, ночь морозная* (И. Козлов); *Зыбь ты великая, зыбь ты морская* (Ф. Тютчев),

2) притяжательным местоимением. Оно осложняет одно из словосочета-

ний: *Твой очерк страстный, очерк дымный* (А. Блок); *Мир таинственный, мир мой древний* (С. Есенин); *Мой город грозный, город грандиозный* (И. Елагин),

3) указательным местоимением: *Тот голос страстный, голос милый* (И. Тургенев),

4) притяжательное местоимение осложняет обе части конструкции: *Путь мой трудный, путь мой длинный* (Ф. Сологуб); *Взор твой черный, взор твой зоркий* (М. Цветаева); *Друг мой ласковый, друг мой далекий* (В. Смоленский),

5) конструкцию осложняет личное и притяжательное местоимения: *Клен ты мой опавший, клен заледенелый* (С. Есенин); в соседних строках: Край *ты мой забытый, Край ты мой родной* (С. Есенин).

Атрибутивные конструкции могут входить в состав простого предложения: *Своей любезностью опасной, Волшебной сладостью речей Вы край далекий, край прекрасный Душе напомнили моей* (К. Рылеев); *Пусть грех жестокий, грех ужасный...* (К. Рылеев); *Там к жизни дикой, к жизни странной Поэт наш должен привыкать* (Е. П. Ростопчина).

Рассматриваемая конструкция может быть предикатом: *Я дух бесстрастный, дух бесприютный* (К. Бальмонт); *Будь бездной верхней, бездной нижней* (Д. Мережковский); частью сложноподчиненного предложения, которое занимает строку и начинается союзом *что*: *И ты вдруг чувствуешь живей, Что есть мир лучший, мир духовный* (Ф. Тютчев); *Что страсти юной, страсти новой Она, стыдясь, не выдает* (Е. П. Ростопчина); *И если правда, что намедни Мне померещилось во сне, Что час беспечный, час последний Меня найдет в чужой стране* (В. Набоков).

Два атрибутивных сочетания могут образовывать часть простого предложения и начинать его: *Ветер злой, ветр крутой в поле Заливается* (А. Фет).

Они могут быть и частью сложного предложения и начинают его: *Камень черный, камень белый, много выпил я вина* (Н. Гумилев) — или кончают сложное предложение: *Ей скажет: цвет прелестный, цвет волшебный!* (П. Вяземский).

При употреблении конструкций с инвертированным порядком слов поэты отдают предпочтение нисходящим размерам — хорею и дактилю.

Хорей: *С вздохом нежным, с вздохом страстным Ты сказала тихо мне...* (Д. Вельяшев-Волынцев); *Звук привычный, звук живой* (А. Пушкин); *Лес дремучий, лес угрюмый* (И. Мятлев); *Сильф воздушный, сильф прекрасный* (К. Случевский); *Ангел светлый, ангел милый* (А. Плещеев); *В миг туманный, в миг нежданный; Свет незримый, свет безбрежный; Дух далекий, дух родной* (К. Бальмонт); *Ирис дымный, ирис нежный* (А. Блок); *В небе желтом, в*

небе алом (Н. Гумилев); *Бахус жирный, Бахус пьяный; Мальчик робкий, мальчик смелый; С грустью тайной, с грустью нежной* (В. Брюсов); *Парень статный, парень видный* (А. Головина).

Дактиль: *Кама угрюмая! Кама глубокая!* (Н. Некрасов); *Горе тоскливое, горе глубокое* (Л. Трефолев); *Силы небесные, силы бесплотные* (М. Лохвицкая); *Тень непроглядная, тень безответная*; *Имя любимое, имя заветное* (А. Голенищев-Кутузов); *Садик запущенный, садик заглохший*; *Озеро светлое, озеро чистое* (К. Р.); *Воздух живительный, воздух смолистый* (В. Брюсов).

Ямб: *Жар страстный! Жар безмерный! Ты тщетно мне манил* (М. Попов); *В стране глухой, в стране безводной...* (К. Рылеев); *Граниты финские, граниты вековые*; *Друзей оставленных, друзей всегда любимых* (Е. Баратынский); *С минуты горестной, с минуты роковой* (В. Красов); *Старик лихой, старик пурговый* (А. Белый); *Из стран чужих, из стран далеких* (А. Блок); *В глуши лесной, в глуши зеленой* (И. Бунин); *В ландо моторном, в ландо шикарном* (И. Северянин); *Гость босоногий, гость прохладный* (В. Набоков).

Амфибрахий и анапест — редкость.

Амфибрахий: *О сердце безумное, сердце живучее* (А. Жемчужников); *И с сердцем незлобным, и с сердцем смиренным* (Козьма Прутков).

Анапест: *Звезды ясные, звезды прекрасные* (К. Фофанов); *Осень бледная, осень холодная* (А. Белый); *Праздник радостный, праздник великий* (А. Блок); *Облик ласковый! Облик милый!* (С. Есенин).

Среди конструкций с атрибутивными сочетаниями есть ритмико-синтаксические формулы. На перекличку строк *Город пышный, город бедный* А. Пушкина и *Остров пышный, остров чудный* А. Хомякова обратил внимание С. Бобров.

Повторы прилагательных в подобных конструкциях редки: *Книга старинная, книга забытая* (А. Григорьев); *Бедность несмелая, бедность забытая* (И. Никитин); *Утро туманное, утро седое* (И. Тургенев); *Туча угрюмая, туча седая* (В. Гарднер).

Более распространены конструкции с совпадающими существительными. Ритмико-синтаксические формулы в четырехстопном хорее включают слова **север**: *Север бледный, север плоский* (П. Вяземский); *Север грозный, север бранный!* (М. Дмитриев); *Север грустный, север бедный* (Н. Щербина); **сумрак**: *Сумрак тихий, сумрак сонный* (Ф. Тютчев); *Сумрак тихий, сумрак*

тайный (В. Брюсов); **вечер**: *Вечер русский! Вечер дивный!* (М. Стахович); *Вечер тихий, вечер кроткий* (С. Городецкий); **взор**: *Взор — кровавый, взор — горящий* (В. Брюсов); *Взор узывный, взор усталый* (Вяч. Иванов); **свет**: *Свет незримый, свет безбрежный* (К. Бальмонт); *Свет зеленый, свет небесный* (С. Городецкий); **ночью**: Х4: *Ночью тихой, ночью ясной* (А. Кольцов); *Ночью светлой, ночью летней*; *Ночью светлой, ночью белой* (В. Брюсов).

Ритмико-синтаксические формулы в четырехстопном дактиле включают слова **песни**: *Песни печальные, песни постылые* (И. Никитин), *Песня туманная, песня далекая* (А. Апухтин); **солнце**: *Солнце горячее, солнце лучистое* (К. Р.); *Солнце любимое, солнце осеннее* (С. Городецкий).

Стихотворение А. Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные» предваряет стихотворение Э. Губера «Бессонница» (1842 г.), которое начинается строкой *Ночи бессонные, ночи мучения* и содержит строку *Ночи печальные, ночи бессонные.*

В 4 Симфонии А. Белого цитируется стихотворение Апухтина:

И ветры сливались:
«Н-н-но-чи-и бе-е-зу-у-мны-я,
Но-о-чи-и — бессо-о-о-о-о-нн-ныя
Мне верить и любить».

Этот образ лежит в основе песни ветра:

Мокрый ветер страстно запел:
«Зори безумные, зори червонные,
зори, последней пургой оснеженные».

Есть и ритмико-синтаксические формулы с другими словами: *Очи светлые, очи ясные* (Е. Ростопчина), *Очи черные, очи страстные* (Е. Гребенка); Я4: *Тот голос страстный, голос милый* (И. Тургенев); *И голос вещий, голос сонный* (В. Смоленский); Я4: *О день блаженный, день избранный* (М. Ломоносов); *В день отрадный, день любезный* (Ф. Тютчев); Ам4: *О сердце безумное, сердце живучее* (А. Жемчужников); *И с сердцем незлобным, и с сердцем смиренным* (Козьма Прутков). Слово может входить в разные ритмико-синтаксические формулы: **ветер**, Х4: *Ветер ярый, ветер гневный* (С. Парнок); *Ветер синий, ветер снежный* (Ю. Трубецкой); Д4: *Ветер прерывистый, ветер чуть слышный* (В. Брюсов); *Ветер родимый, о ветер могучий* (В. Набоков).

Наряду с определенной ритмико-синтаксической формулой слово входит и в другое или другие сочетания. Таковы слова *день, час, дар*, которые входят в строки с четырехстопным хореем.

День, Х4: *День ненастный, день враждебный* (Н. Языков); *День безумный, день кровавый* (Ф. Сологуб); *В день холодный, в день осенний; День жестокий, день железный* (А. Блок); *День прожитый, день далекий* (Вяч. Иванов); *День унылый, день тоскливый* (В. Гарднер); ср.: *День рассеянный, день нестройный...* (Е. Милькеев); Я4: *День улетевший, день прекрасный* (А. Блок).

Час, Х4: *В час великий, в час нежданный* (А. К. Толстой), *Час блаженный, час печальный* (А. Фет), *В час закатный, в час хрустальный* (А. Блок); Я4: *В час незабвенный, в час печальный* (А. Пушкин).

Дар, Х4: *Дар напрасный, дар случайный* (А. Пушкин), *Дар случайный, дар мгновенный* (В. Брюсов); Я4: *Дар благодатный, дар волшебный Благословенного аи Кипит, бьет искрами и пеной* (П. Вяземский).

Ночь, Д4: *Ночь непроглядная, ночь ароматная* (С. Надсон), *Ночь благовонная, ночь благодатная* (И. Лялечкин); ср.: Я4: *Ночь огневая, ночь былая* (А. Блок).

Жизнь, Х4: *...ездит по свету геройствовать, подвергается опасностям Жизни трудной, жизни рыцарской* (Н. Карамзин), *В жизни светской, в жизни душной* (А. К. Толстой), Д4: *Жизнь невеселая, жизнь одинокая* (И. Никитин).

Мир, Х4: *Мир далекий, мир незримый* (А. К. Толстой), *Мир заветный, мир прекрасный* (В. Брюсов), *Мир кроткий, мир блаженный* (Н. Карамзин), *В мир необъятный, в мир иной* (А. Подолинский), *Мир внешний, мир разнообразный* (П. Вяземский), *Мир подлинный, мир преломленный* (Ю. Терапиано).

С пушкинской строкой *Город пышный, город бедный* (Х4) связаны хореические строки Ф. Глинки: *Город чудный, город древний*, И. Сурикова: *Город шумный, город пыльный*, Вл. Соловьева: *Город глупый, город грязный!* В то же время слово входит и в дактилическую строку: *Город прославленный, город богатый* (А. Апухтин). Слово *град* входит в строки с разными размерами: Х4: *Град престольный, град избранный* (Е. Хованский), *Град срединный, град сердечный* (Ф. Глинка); ср.: Д4: *Града богатого, града большого* (Е. Ростопчина).

При совпадении существительных может не совпадать размер:

Х4: *Путь лучистый, путь желанный* (К. Фофанов);

Я4: *Путь безотрадный, путь печальный* (А. Коринфский);

Д4: *Сердце усталое, сердце больное* (А. Апухтин);

Х4. *С сердцем грустным, с сердцем полным...* (Козьма Прутков).

Строки, включающие в себя рассматриваемые конструкции, отличаются размером и тогда, когда одна из строк осложнена односложным словом: Х3: *Миг единый, миг святой* (К. Павлова); Я4: *О миг счастливый, миг обманный* (И. Бунин), *Но в миг единый, в миг нежданный* (С. Городецкий); Х4: *Локон черный, локон длинный* (В. Красов), Я4 *Но локон длинный, локон темный*

(С. Городецкий); Х4: *В час закатный, в час хрустальный* (А. Блок); Я4: *И в час закатный, в час рубинный* (И. Северянин); Ан4: *Звезды ясные, звезды прекрасные* (К. Фофанов); Ам4: *И звезды мирские, и звезды морские* (И. Коневской).

В двучленных атрибутивных конструкциях преобладают существительные в именительном падеже. Конструкция из двух или более атрибутивных сочетаний может быть подлежащим, обращением, реже дополнением. Конструкция образует номинативное предложение или начинает ряд перечислений: *Утро туманное, утро седое, Нивы печальные, снегом покрытые* (И. Тургенев); *Озеро светлое, озеро чистое, Гладь, тишина и покой* (К. Р.); *Ирис дымный, ирис нежный, Благовония струя* (А. Блок); *Час заутрени пасхальной, Звон далекий, звон печальный, Глухота и чернота* (А. Блок).

Атрибутивные конструкции играют важную композиционную роль в стихотворных текстах.

С двух атрибутивных сочетаний начинаются некоторые стихотворения: *Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый* (В. Жуковский); *Отрок милый, отрок нежный; Город пышный, город бедный; Дар напрасный, дар случайный* (А. Пушкин); *Наряд чужой, наряд восточный* (Е. Ростопчина); *Книга старинная, книга забытая* (Ап. Григорьев); *Ангел светлый, ангел милый* (А. Плещеев); *Век жестокий, век проклятый* (Л. Трефолев), *В ландо моторном, в ландо шикарном* (И. Северянин) и др.

С такой конструкции может начинаться строфа: четвертая строфа стихотворения А. Апухтина «*Черная туча висит над полями...*»: *Сердце усталое, сердце больное*. В стихотворении И. Коневского «Море житейское» одна из строф начинается строкой: *И звезды мирские, и звезды морские*.

Реже такими конструкциями заканчивается стихотворение: *Но только б упиться бездонным, безбрежным В раю белоснежном, в раю голубом* (К. Бальмонт). Конец стихотворения Вяч. Иванова «На высоте»: *В надежде золотой, в надежде дерзновенной!*

Конструкция находится в предпоследней строке: *День улетевший, день прекрасный, Убитый ночью снеговой* (А. Блок). Предпоследняя строка в стихотворении В. Гарднера «Серый день»: *День унылый, день тоскливый, Как докучливый тик-так*.

Повтор двучленной конструкции связывает начало и конец стихотворения.

Совпадает начало первой и последней строфы. Начало стихотворения С. Парнок:

Ветер ярый, ветер гневный,
Рвущий в море паруса,

Я твои в струне напевной
Вызываю голоса

— стихотворение кончается строфой, варьирующей первую:

Ветер ярый, ветер гневный,
Рвущий в море паруса,
Разбуди в струне напевной
Ветровые голоса.

Конец стихотворения варьирует начало. В стихотворении Ф. Глинки «Москва» соотносятся начало и конец: *Город чудный, город древний — Град срединный, град сердечный, Коренной России град!*

Первая и последняя строки стихотворения совпадают, но меняется порядок полустиший. Стихотворение А. Н. Апухтина, начатое строками: *Ночи безумные, ночи бессонные* — кончается строками: *В тихую ночь вы мой сон отгоняете, Ночи бессонные, ночи безумные!*

В стихотворении К. Фофанова «Заря вечерняя...» первая строфа содержит два двучленных атрибутивных сочетания:

Заря вечерняя, заря прощальная
На небе ласковом тепло румянится...
Дорога длинная, дорога дальняя,
Как лента синяя, пестрея, тянется.

Последняя строка стихотворения повторяет первую, но с измененным порядком полустиший:

И как печаль моя, как дым, развеяна
Заря прощальная, заря вечерняя.

В некоторых стихотворениях содержатся однотипные конструкции разного характера. В сходных конструкциях присутствует лексический повтор.

Однотипные конструкции сосредоточены в строфе. В стихотворении К. Р. содержатся две однотипные конструкции в первой строфе:

Озеро светлое, озеро чистое,
Гладь, тишина и покой'
Солнце горячее, солнце лучистое
Над голубою волной.

Однотипные конструкции рассредоточены по тексту стихотворения. В

стихотворении А. К. Толстого «Поэт» начало: *В жизни светской, в жизни душной Песнопевца не узнать!* Четвертая строфа: *Но порой мечтою странной Он томится, одинок; В час великий, в час нежданный Пробуждается пророк.* Конец стихотворения — начало строфы: *Мир далекий, мир незримый.*

В стихотворении Брюсова «Лик медузы» две двучленных конструкции: *Взор — кровавый, взор — горящий*; *Мир заветный, мир прекрасный*; в его же стихотворении «Тишина» также две подобных конструкции: *С грустью тайной, с грустью нежной*; *Дар случайный, дар мгновенный.*

При повторе существительное остается неизменным, но меняются прилагательные. В стихотворении В. Брюсова «Уголек» обе конструкции относятся к одному предмету речи — в первой строфе: *Мальчик скромный, мальчик страстный*, во второй — *Мальчик робкий, мальчик смелый.*

При повторе одно из сочетаний остается неизменным, в другом меняется прилагательное. В стихотворении Ф. Сологуба с первой строкой *Друг мой тихий, друг мой дальный* отчасти совпадает предпоследняя строка: *Друг мой тайный, друг мой дальный*, которая повторяет одно словосочетание исходного и варьирует другое.

При повторе меняется одна из составных частей строки. В стихотворении С. Городецкого «Облак» вторая строфа начинается обращением *Свете тихий, Свете дивный, Освети меня*, в пятой строфе первое сочетание сохраняется, во втором меняется прилагательное: *Свете тихий, Свете мирный, Приими меня.*

В стихотворении В. Гарднера «Золото томное, золото лунное...» каждая из четырех строф начинается двумя атрибутивными сочетаниями. Повторяются существительные первой и второй строфы, а затем третьей и четвертой строф. При этом одно из сочетаний остается неизменным, в другом же меняется прилагательное: *Золото томное, золото лунное*; *Золото лунное, золото нежное*[1]; *Месяц серебряный, месяц недремлющий*; *Месяц серебряный, месяц торжественный.*

Возможны и более своеобразные отношения между соотнесенными строками. Два стихотворения Е. Ростопчиной «Простонародная песня» и «Я сказала, зачем?» связаны повторяющейся строкой *Очи светлые, очи ясные.* В первом стихотворении эта строка перекликается со строкой *Взоры нежные, взоры страстные*, а во втором — со строкой *Кудри черные, кудри длинные* Строка *Ночь огневая, ночь былая* в предпоследнем двустишии стихотворения А. Блока «Седое утро» соотнесена с эпиграфом из стихотворения И. Тургенева «Утро туманное, утро седое».

В стихотворении могут сочетаться атрибутивные конструкции с обратным и прямым порядком слов. Меняется порядок слов в повторяющихся полустишиях.

В стихотворении М. Лохвицкой «Если прихоти случайной...» сочетания с обратным порядком слов *Розой бледной, розой чайной Воплоти меня, поэт* сменяются сочетаниями с прямым порядком слов: *Вспомни блещущие слезы, полуночную росу, Бледной розы, чайной розы Сокровенную красу.* В конце повторяется исходная конструкция, но с иным расположением составных частей: *И осветит луч победный Вдохновенья моего Розы чайной, розы бледной И тоску, и торжество.*

Стихотворение К. Бальмонта «Белый лебедь» начинает строка, в которой атрибутивное сочетание с прямым порядком слов сменяется словосочетанием с обратным порядком слов: *Белый лебедь, лебедь чистый.* Последняя строка стихотворения содержит два атрибутивных сочетания с обратным порядком слов: *Лебедь чистый, лебедь белый!*

Атрибутивные сочетания с разным порядком слов могут быть не связаны лексическим повтором. Стихотворение Тургенева «В дороге», начинающееся строкой *Утро туманное, утро седое*, содержит строку с прямым порядком слов: *Первая встреча, последняя встреча.*

Атрибутивные конструкции с повторяющимся существительным существуют на фоне других анафорических конструкций, связанных синтаксическим параллелизмом. Это:

1) атрибутивные конструкции с повторяющимся прилагательным: *И в вечном свете, в вечном звоне; Напрасный жар! Напрасные скитанья!* (А. Блок);

2) повторяющиеся местоимения: *В каком саду, в каком лесу сберу кошницу?* (М. Кузмин); *Твоих шагов, твоих движений Остался неизменный след* (В. Брюсов); *Но свет один из ваших глаз На всякий день, на всякий час* (М. Кузмин);

3) генитивная конструкция с повторяющимся существительным: *Пора любви, пора весны; Жизнь отреченья, жизнь страданья* (Ф. Тютчев); *В час раздумий, в час мечтаний* (В. Брюсов); *Сердцем Биче, сердцем Лизы Разве трудно управлять?* (М. Кузмин);

4) повтор глагола-сказуемого при меняющемся подлежащем-существительном: *Манят тени, манят духи* (В. Брюсов); *Входит ветер, входит дева* (А. Блок); *Проходит день, проходит миг*; *Проходят дни, проходят сроки* (В. Брюсов);

5) повтор подлежащего при меняющемся именном составном сказуемом: *Небо чисто, небо сине* (В. Брюсов), *Снега синей, снега туманней* (А. Белый);

6) повтор глагола-сказуемого при изменяющемся прямом дополнении: *Жажду света, жажду встречи Пред огнями алтаря; Хочу дождя, хочу ветров; Люблю простор, люблю камыш* (В. Брюсов), с инфинитивом. *Петь об*

маны, петь шелка (А. Блок);

7) повтор подлежащего при меняющемся сказуемом: *Облак рвется, облак тонет* (М. Кузмин);

8) повтор наречия: *Тихо смотрит, тихо шепчет* (В. Брюсов);

9) повтор побуждения: *Спите, дети! Спите, люди* (В. Брюсов);

10) безглагольные предложения с повторяющимся наречием: *Снова море, снова скалы* (В. Брюсов);

11) повтор словосочетаний: *И только сбруя золотая Всю ночь видна, всю ночь слышна* (А. Блок);

12) повтор в вопросительных предложениях: *Кто скачет, кто мчится...* (В. Жуковский); *Что мне шумит, что мне звенит* (А. Блок); *Чей там шепот, чей там вздох* (М. Кузмин); *Где сомненья? Где томленья?* (М. Кузмин);

13) в восклицательных предложениях: *Как безответно, как безвопросно* (И. Северянин).

В книге «Композиция лирических стихотворений» [3] В. М. Жирмунский писал: «...в пределах каждого отдельного стиха в распределении синтаксического материала могут быть отмечены повторяющиеся формы (по терминологии О. М. Брика, «ритмико-синтаксические фигуры»). Мы имеем в виду различные случаи ритмико-синтаксического параллелизма. Наиболее обычный случай: стих распадается на два полустишия с одинаковым расположением соответствующих синтаксических элементов, часто с повторением начального слова (анафорой)». В. М. Жирмунский поставил в один ряд такие конструкции, как *Дар напрасный, дар случайный*; *В час незабвенный, в час печальный* Пушкина; *Хочу быть дерзким, хочу быть смелым* Бальмонта; *Это ль пламя? Это ль кровь?* Брюсова и *Струйки вьются, песни льются* Фета.

Как однотипные рассматривают подобные конструкции и другие исследователи [4;5]. Е. Тоддес включает в один ряд с атрибутивными сочетаниями строку В. Хлебникова, в которой атрибутивное сочетание удвоено: *Сумрак серый, Сумрак серый*, и глагольные сочетания Вяч. Иванова: *Гаснут краски, молкнут звуки*.

Хотя конструкции такого рода связаны синтаксическим параллелизмом и сближены ритмически, они принципиально отличны друг от друга. Лексический повтор в рассмотренных конструкциях избыточен. Конструкции с лексическим повтором преобразуются в конструкции с двумя однородными членами. В то же время другие проявления синтаксического параллелизма самодостаточны и не могут быть преобразованы, поскольку имеют два разных предмета речи, в то время как при лексическом повторе один предмет речи. Исключение представляет строка Блока: *За море Черное, за море Белое*.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь. Ритмико-синтаксические клише / Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 169—186.
2. *Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1985. С. 181—199.
3. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1978. С. 440.
4. *Кукушкина Е. Ю.* Парный синтаксический повтор и его сочетания с другими типами повторов (на материале лирики А. Блока) // Проблемы структурной лингвистики. 1985 1987. М., 1989. С. 246—261.
5. *Тоддес Е. А.* Заметки о Мандельштаме // Шестые тыняновские чтения. Рига, 1992.

Х. О. ХЕЙНО
(Финляндия)

РАЗМЕР, РИФМА И СИНТАКСИС: ПРЯМОЙ И ОБРАТНЫЙ ПОРЯДОК СЛОВ В АТРИБУТИВНЫХ СОЧЕТАНИЯХ У БОРИСА СЛУЦКОГО

Введение. В своей программной статье «Лингвистика стиха» [1] М. Л. Гаспаров, намечая дальнейшие пути развития стиховедения, уделяет в разделе «Рифма и грамматика» особое внимание одному частному явлению, которое хорошо иллюстрирует взаимосвязь между рифмой и синтаксисом. Речь идет о порядке слов и атрибутивных сочетаниях типа «белый день» (прямой порядок), или же «день белый» (обратный, инверсионный порядок). Как известно, обратный порядок встречается в поэзии чаще, чем в прозе, причем в конце строки инверсия может оказаться особенно «выгодной» с точки зрения рифмовки, так как особенности морфологии и словообразования имен прилагательных позволяют с относительной легкостью создавать рифмующиеся пары, состоящие из двух прилагательных в одинаковых или омофоничных грамматических формах.

Если поэты предыдущих столетий, как правило, не стеснялись эксплуатировать рифменный потенциал полных форм имен прилагательных, то в XX в., вследствие нарастающей деграмматизации русской рифмы, дело должно обстоять иначе. Однако, как указывает М. Л. Гаспаров, сравнение практики Ломоносова, Пушкина и Блока не выявляет по данному пункту никаких однонаправленных тенденций развития. Поэтому значительный интерес может представить рассмотрение данной проблемы на материале второй половины XX в.

В данной статье вопрос о прямом и обратном порядке слов и именных группах указанного типа освещается на основе проведенного нами анализа некоторых произведений Бориса Слуцкого. Для рассмотрения выбраны стихотворения, написанные 4- или 5-стопным ямбом, или же трехиктным дольником; при этом в нашу задачу входит также выяснение того, существует ли в творчестве Слуцкого какая-нибудь связь между размером и частотностью обратного словопорядка. Часть рассмотренных стихотворений относится к ран-

нему периоду его творчества (1950-е гг.), остальные — к его позднему периоду (приблизительно 1975—1977 гг.), что позволяет, помимо всего прочего, наблюдать за возможными тенденциями развития в поэтическом стиле Слуцкого.

Материалом послужили все стихотворения Слуцкого, написанные тремя указанными размерами и вошедшие в его сборники «Память» (1957), «Время» (1959), «Неоконченные споры» (1978), а также стихотворения, восходящие к этим же периодам его творчества, но в прижизненных сборниках не публиковавшиеся. Принятая нами датировка посмертно опубликованных стихотворений Слуцкого основывается на итогах кропотливого труда Ю. Болдырева, составителя трехтомного собрания сочинений Слуцкого [2].

В приводимых нами цифрах учтены именные группы, в которых в качестве согласованного определения выступает имя прилагательное либо качественное, либо относительное (или же причастие без распространителей). Вне внимания оставлены конструкции с притяжательными прилагательными, порядковыми числительными, местоимениями-прилагательными. Инверсия в таких случаях, разумеется, вполне возможна, отдельные примеры этого зафиксированы и в нашем материале, но вполне вероятно, что выбор порядка слов в таких контекстах определяется несколько иными критериями, чем в конструкциях с «чистыми» прилагательными. Поэтому ввиду того, что наше исследование носит в определенном смысле пробный характер, мы сочли оправданным исключить из рассмотрения все явления, которые могли бы слишком осложнить окончательную картину.

В материале изредка встречаются также случаи анжамбмана, где первый компонент именной группы стоит в конце строки, а второй компонент — в начале следующей строки. В наших подсчетах подобные случаи рассмотрены наравне с теми, в которых ни тот, ни другой компонент не выступает в позиции рифмы. Сюда же отнесены и те немногие случаи, где последний компонент именной группы занимает конечное положение в незарифмованной строке.

Попутно можно отметить, что средняя частотность именных групп с атрибутивным прилагательным приблизительно одинакова во всех трех размерах: на каждые пять строк приходится в среднем одно словосочетание данного типа (иначе говоря, около 20 подобных конструкций на каждые сто строк). Что касается 5-стопного ямба и трехиктного дольника, то в хронологическом рассмотрении больших колебаний не наблюдается. Несколько иначе дело обстоит в случае 4-стопного ямба: здесь у Слуцкого наблюдается весьма значительное снижение частотности подобных конструкций. В ранних стихах, написанных этим размером, общее количество строк 523, а именных групп

данного типа — 136; в поздних же стихах строк — 299, а конструкций данного типа — 35. То есть в ранних стихах на каждые сто строк приходится в среднем 26 подобных конструкций, а в поздних — чуть менее 12. Остается выяснить, насколько такое резкое падение числа подобных сочетаний именно в стихах, написанных 4-стопным ямбом, связано в поэтике Слуцкого с общей тематической и ритмической эволюцией этого размера. При этом можно отметить, что по нашим данным ранний и поздний 4-стопный ямб Слуцкого заметно отличаются друг от друга в области ритмики.

Доля инверсии в разных позициях и размерах. Если поэт регулярно прибегает к инверсии с целью создания грамматических рифм, то это общее явление почти неизбежно будет сопряжено с двумя частными обстоятельствами, выявление которых возможно путем сравнительного статистического анализа. Во-первых, доля грамматичности рифмовки должна в таком случае оказаться выше средней в случаях инверсии. Во-вторых, скорее всего, доля инверсионного словорасположения будет выше в рифменных позициях, нежели в остальных. От наличия или отсутствия подобных тенденций в поэзии Слуцкого будет во многом зависеть состоятельность предположения о том, что для него характерно стремление избегать слишком простых грамматических рифм.

Ниже приводятся цифры, указывающие количество случаев прямого и обратного порядка слов в рифменных позициях и в позициях внутри строки.

Таблица 1

Размер, период	Рифма		Внутри строки	
	Порядок слов		Порядок слов	
	Прямой	Обратный	Прямой	Обратный
Ранний Я4	68 (66%)	35 (34%)	21 (66%)	11 (34%)
Поздний Я4	27 (90%)	3 (60%)	3 (60%)	2 (40%)
Ранний Я5	71 (79%)	19 (21%)	45 (75%)	15 (25%)
Поздний Я5	33 (78%)	11 (22%)	25 (63%)	15 (37%)
Ранний ДКЗ	90 (81%)	21 (19%)	53 (84%)	10 (16%)
Поздний ДКЗ	154 (84%)	29 (16%)	57 (76%)	18 (24%)

Ко всем рассмотренным размерам относится следующее общее наблюдение: инверсия встречается у Слуцкого в позиции рифмы не чаще, чем в других позициях. В отдельных случаях вполне оправданным может оказаться предположение о том, что Слуцкий сознательно прибегает к инверсии именно

в рифменных позициях в целях создания либо грамматических, либо нарочно антиграмматических рифм. Однако на системном уровне такая тенденция для стихосложения Слуцкого нехарактерна.

В трехиктном дольнике Слуцкого доля обратного словорасположения значительно ниже (итого — 18,1%), чем в ямбических размерах (в 4-стопном ямбе 29,7%, в 5-стопном — 25,1%). Это дает основание предположить, что инверсия, обычно воспринимаемая как традиционно-поэтический прием, представляется поэту наиболее уместной именно в самых традиционных размерах. При этом картину, несомненно, осложняет возможность совершенно иной трактовки инверсии — как черты, характерной для разговорной речи. Однако представляется интуитивно маловероятным, чтобы инверсия как признак разговорного стиля встречалась в ямбических стихах значительно чаще, чем в дольниках.

С точки зрения творческой эволюции Слуцкого можно отметить, что в 5-стопном ямбе и в трехиктном дольнике налицо явная тенденция к дальнейшему ослаблению связи между инверсией и рифмовкой. В 4-стопном ямбе о наличии или отсутствии подобной тенденции говорить не приходится по той простой причине, что в материале слишком мало примеров: в этом размере главное направление творческой эволюции Слуцкого заключается как раз в том, что в поздний период резко уменьшается количество подобных конструкций как в рифменных, так и в других позициях.

Грамматичность рифм. Перейдем теперь к выяснению степени грамматичности рифм Слуцкого при инверсии и ее отсутствии.

Признавая несомненные достоинства существующих трактовок грамматичности рифм о контексте более широкомасштабных обзоров (содержащихся, к примеру, в работах М. Л. Гаспарова [3] и И. К. Лилли [4], мы считаем, однако, что в детальном анализе рифм одного поэта (и тем более при изучении взаимодействия рифмы и синтаксиса) целесообразно выделить рифмы не только грамматические и неграмматические, но и «полуграмматические». К разряду полностью грамматических рифм мы относим случаи полной морфологической тождественности рифмующихся словоформ: то есть наше определение грамматичности соответствует традиционно принятому. Полуграмматическими рифмами мы называем случаи, где рифмуются между собой слова, принадлежащие к одной и той же части речи, но выступающие в разных грамматических формах. Все остальные рифмы отнесены к разряду неграмматических.

Наши полуграмматические рифмы относятся в традиционной классификации к разряду неграмматических. При этом отдельное рассмотрение этой

категории представляется весьма обоснованным именно в контексте исследований данного типа, где главный вопрос заключается в том, насколько часто поэт сознательно рифмует между собой формы имен прилагательных. В таком исследовании недопустимо, чтобы рифма *нахальной* (предл. пад.) / *печальной* (творит. пад.) была сочтена в той же мере неграмматической, что и *родную / ликуя*.

Внутри категории полуграмматических рифм в принципе возможно и дальнейшее разветвление: например, с одной стороны, неодинаковые грамматические формы с тождественными (омонимичными или омофоничными) окончаниями и, с другой стороны, случаи неточной или приблизительной рифмовки между словоформами, относящимися к одной и той же части речи. Кроме того, среди неграмматических (по нашему определению) рифм отдельного внимания могут заслуживать случаи, где совпадают грамматические окончания, скажем, имени существительного и имени прилагательного. Однако такие дальнейшие подразделения оказались (по крайней мере в контексте данного исследования) малопоказательными.

Наши данные показывают, что в рифменной практике Слуцкого прилагательные рифмуются с другими прилагательными не с большей вероятностью, чем существительные с существительными. Доля полностью неграмматических рифм в случаях инверсии даже несколько выше, чем соответствующая доля при прямом порядке слов.

Таблица 2

Порядок/Период	Неграмм.	Полуграмм.	Грамм.
обратный ранний	29 (46%)	10 (16%)	24 (38%)
обратный поздний	20 (48%)	10 (23%)	12 (29%)
прямой/ранний	91 (43%)	57 (27%)	65 (30%)
прямой/поздний	80 (39%)	61 (30%)	64 (31%)

В хронологическом рассмотрении оказывается, что в творчестве Слуцкого происходит некоторая (правда, не очень значительная) деграмматизация рифмы прежде всего, за счет падения доли полностью грамматической рифмы в случаях инверсии.

Что касается возможной связи между размером и степенью грамматичности рифмовки, то следует отметить, что доля полностью грамматической рифмы (учитывая оба периода и оба варианта словорасположения) несколько ниже в 4-стопном ямбе, чем в остальных двух размерах (Я4 25,4%, Я5 34,6%, ДК3 — 33,1%). Доля грамматических рифм заметно понижается в позднем периоде в обоих ямбических размерах (ранний Я4 27,0%, позд-

ний — 20,7%; ранний Я5 — 39,0%, поздний — 26,7%), оставаясь при этом стабильной в трехиктном дольнике.

Инверсия в рифменных позициях. Дальнейшему анализу будут теперь подвергнуты случаи инверсии в рифменной позиции. Рассмотрим сначала путем статистических подсчетов вопрос о типах клаузулы в таких контекстах и об их возможной связи с разными степенями грамматичности рифм. Из этого анализа будут исключены два случая гипердактилической рифмы и один случай неравносложной рифмы.

Число мужских рифм невелико (в ранних стихах 4 примера, в поздних — 8), что и вполне предсказуемо ввиду того, что возможности создания мужских рифм с полными формами прилагательных весьма ограничены по чисто языковым причинам. Неудивительно и то, что большинство проанализированных рифм — женские (в ранних стихах 62,3%, в поздних 48,8%, в среднем — 56,9%). Ввиду относительно небольшого количества примеров снижение доли женских рифм не дает повода для далеко идущих выводов: оно связано с возрастанием (скорее всего, случайным) относительно небольшого количества мужских рифм, в то время как доля дактилических рифм остается стабильной (в ранних стихах 31,1%, в поздних — 31,7%).

Доля грамматичности несколько выше у дактилических рифм, нежели у женских. При сравнении же ранних и поздних стихов оказывается, что некоторая деграмматизация происходит среди как женских, так и дактилических рифм. Из женских рифм полностью неграмматичны 47,4% в ранних стихах, а 55% в поздних. Полностью грамматичны 36,8% из ранних женских рифм, а 20% из поздних. Среди дактилических рифм полностыо неграмматичны в раннем периоде 26,3%, в позднем 38,5%. Полностью грамматичны в раннем периоде 47,4%, в позднем 33,5%. Число рассмотренных случаев невелико (в раннем периоде 38 женских и 20 дактилических рифм, в позднем 19 женских и 13 дактилических), но отмеченные тенденции, скорее всего, не совсем случайны

Перейдем к несколько более предположительным рассуждениям по поводу инверсионных рифм Слуцкого. Нам кажется бесспорным, что поэт осознавал, или по меньшей мере ощущал, неприемлемость постоянного использования грамматических рифм с полными формами имен прилагательных Можно утверждать, что подобные рифмы являются в его поэтической системе стилистически маркированными, и прибегает он к ним, как правило, с явнои целевои установкои. На основе контекстуального рассмотрения тех случаев, где он прибегает к подобным рифмам, можно заключить, что данное явление

имеет в его творчестве две основные функции: условно говоря, «выделяющую» и «социальную».

Во-первых, на фоне относительной сложности рифмовки в стихах Слуцкого вообще, простая рифма двух прилагательных, одинаковых по форме или по типу словообразования, способствует особому (иногда — каламбурному) выделению данной рифменной пары. Таким образом, поэту удается (еще в большей степени, чем в рифменных парах вообще) акцентировать внимание на контекстуально обусловленной семантической связи между рифмующимися словами.

Во-вторых, грамматическая рифма между атрибутивными прилагательными относительно часто встречается в контекстах «простонародности», где поэт передает в стиховой форме ощущения обыкновенных, «маленьких» людей, сближая свою поэтическую речь с обыденной народной речью. В таких случаях хорошо видно и то, как инверсия может функционировать не только как традиционно-поэтический прием, но и как отражение разговорного стиля в стихотворном контексте. Наглядным примером данного явления может послужить стихотворение «Вот вам село обыкновенное» с восемью случаями инверсии на 28 строк, включая несколько случаев грамматической или полуграмматической рифмы. Примечательно также частое употребление обратного порядка слов в контекстах грамматической рифмы в некоторых стихотворениях на военную тему, в которых Слуцкий ставит себя на место рядового солдата.

Вторым подтипом «социальных коннотаций» рифмы можно считать грамматическую рифмовку с ироническим оттенком в контекстах «обывательщины». Например, в стихотворении «Искусство» мещанское восприятие «Сикстинской мадонны» Рафаэля описывается следующим образом: «С каким-то наслажденьем дельным / Глазели, как летит она. / Канатом, вроде корабельным / Она была ограждена. / Не понимали ни хрена». (Правда, уже в следующей строфе Слуцкий начинает сомневаться в правоте столь высокомерного отношения к рядовому гражданину.)

Заключение. Анализ рифм одного отдельного поэта не позволяет, разумеется, ни подтвердить, ни опровергнуть общий тезис о том, что поэты того или иного периода сравнительно редко прибегают к инверсии порядка слов в целях создания грамматических рифм с полными формами прилагательных. Наши данные в некоторой мере поддерживают подобную гипотезу в отношении русской поэзии второй половины XX столетия, однако при этом необходимо подчеркнуть, что в настоящей работе мы постарались лишь внести свою лепту в проект, который, как мы надеемся, будет в дальнейшем охватывать

творчество целого ряда современников Слуцкого, а также поэтов последующих поколений. Мы надеемся при этом, что наши наблюдения будут в некоторых аспектах способствовать разработке общей методологии, необходимой для проведения данного типа исследований.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Лингвистика стиха // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 5—17.
2. *Слуцкий Б. А.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. Ю. Болдырев. М., 1991.
3. *Гаспаров М. Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха / Под ред. Д. С. Лихачева и др. Л., 1984.
4. *Lilly I. K.* The Dynamics of Russian Rhyme and Stanza Form // *Lilly I. K.* The Dynamics of Russian Verse. Nottingham, 1995. P. 21—52.

С. А. МАТЯШ
(Оренбург)

К ИСТОРИИ И ТИПОЛОГИИ СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕНОСА

В связи со стихотворным переносом между В. М. Жирмунским и О. М. Бриком в 20-е годы возникла, как нам представляется, скрытая полемика. Согласно первому, стихотворный перенос «всегда является актом поэтической свободы, проявлением стремления к более индивидуальным, композиционно не связанным формам...» [3.*151*]. По мнению второго, явление переноса, которое, казалось бы, характеризуется случайностью и неожиданностью, имеет свои довольно прочные штампы, то есть «несовпадения совершаются не по менее строгим законам, чем совпадения» [1.*33*]. Очевидно, оценить меру проницательности того или другого выдающегося филолога можно только после системного обследования частотности и структуры переносов всей русской поэзии. Потребность в такого рода предприятии назрела давно, однако возможность его осуществления появилась только в настоящее время после внедрения в широкий научный обиход «иерархии силы синтаксических связей», разработанной М. Л. Гаспаровым и Т. В. Скулачевой [2]. В настоящей статье излагаются результаты исследования переносов в русских поэмах XIX в., написанных 4-стопным ямбом. Это тридцать одна поэма 20—30-х годов: «Шильонский узник» (1821—1822) В. А. Жуковского; «Руслан и Людмила» (1817—1820); «Кавказский пленник» (1820—1821), «Братья-разбойники» (1821—1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821 1823), «Цыганы» (1824), «Граф Нулин» (1825), «Полтава» 1828—1829), «Езерский» (1832), «Медный всадник» (1833) А С. Пушкина; «Воинаровский» (1824—1825) К. Ф. Рылеева; «Эда» (1824—1825), «Бал» (1825 1828, 1829 1831, 1842) Е. А. Баратынского; «Эрпели» (1830), «Чир-Юрт» (1832) А. И. Полежаева; «Нищий» (1830) А. И. Подолинского, «Черкесы» (1828), «Кавказский пленник» (1828), «Преступник» (1829), «Каллы» (1830—1831), «Исповедь» (1830—1831), «Последний сын вольности» (1831), «Ангел смерти» (1831), «Измаил-бей» (1832), «Хаджи Абрек» (1833), «Боярин Орша» (1835—1836), «Тамбовская казначейша» (1838), «Мцыри» (1839), «Демон» (1829 1839) М. Ю. Лермонтова

(«Чернец» (1824) И. И. Козлова и «Сашка» (1825) А. И. Полежаева из рассмотрения были исключены из-за мизерного количества переносов в этих поэмах);

восемь поэм 40—50-х годов: «Олимпий Радин» (1845), «Встреча» (1846), «Предсмертная исповедь» (1846) Ап. Григорьева; «Разговор» (1844—1845) И. С. Тургенева; «Зимний путь» (1854—1855), «Матвей Радаев» (1856—1858) Н. П. Огарева; «В. Г. Белинский», «Несчастные» (1856—1858) Н. А. Некрасова;

две поэмы XX в.: «Возмездие» (1910—1911) А. А. Блока; «За далью — даль» (1950—1960) А. Т. Твардовского.

Выбор материала определяется следующими соображениями:

1) одинаковая метрическая (Я4) и близкая строфическая форма (кроме «Езерского», «Тамбовской казначейши» и «Встречи», все поэмы астрофичны) упрощает сопоставление результатов; 2) включение в корпус текстов наряду с «генералами-классиками» поэтов второго ряда и привлечение к рассмотрению не только вершинных достижений, но и «проходных» произведений (последнее относится к Лермонтову) должно помочь выявлению индивидуального стихотворного стиля и клишированности в случае появления того и другого; 3) два периода в истории 4-стопноямбической поэмы и более чем скромный материал XX в. позволяют поставить вопрос об эволюции структуры переноса.

В данной статье переносы анализируются с двух точек зрения: а) частотности в поэмах, б) структуры. В свою очередь, структура переноса, отличающаяся многоаспектностью, на данном этапе исследования анализировалась в следующих пяти аспектах: 1) отношение rejet (r), contre-rejet (c-r), double-rejet (d-r); 2) соотношение мужских и женских окончаний (дактилические в нашем материале отсутствуют) в оставленной части строки (для r, c-r, d-r); 3) соотношение мужских, женских, дактилических словоразделов — в перенесенной части строки (для r, d-r); 4) диапазон интервалов между синтаксически связанными словами, 5) набор и частотность типов синтаксических связей по вертикали. Полученные в результате исследования статистические данные приведены в таблицах 1 5 Частотность переносов, представленная в таблице 1, определена с учетом предложенной нами методики выявления переносов· «...перенос возникает в том случае, если синтаксические связи вертикальные оказываются сильнее горизонтальных, и он не возникает, если вертикальные связи по силе меньше или равны горизонтальным» [5.*191 192*]. Следуя этой методике, мы, признавая значение внутристиховой паузы, тем не менее не абсолютизировали ее роли. Так, мы квалифицировали как перенос случаи типа *И тщетной злобою не будут Тревожить вечный сон Петра* («Медный всадник»), *Иссохший лжет ее венцом Терновым над моим челом* («Мцыри») *Как брат болезненный на брата / Здорового порой похож* («Возмездие») и т п., когда внутристиховой паузы нет, но перенос возникает

благодаря сильным вертикальным связям, и, наоборот, не считали за перенос случаи типа *Настала ночь, в телеге темной // Огня никто не разложил* («Цыганы»), *Увы, я стар! Мои седины // Белее снега той вершины* («Хаджи Абрек»), когда внутристиховая пауза есть, но сильные горизонтальные связи (*телеге темной*, *Мои седины*) мешают образованию переноса. Случаи первого типа немногочисленны, второго — более распространены, поэтому наши показатели частотности переносов, как правило, ниже показателей наших предшественников (ср. данные по некоторым поэмам Пушкина, приведенным Л. И. Тимофеевым «в качестве сравнительного материала для ... enjambement в вольном стихе» [7.*115*].

Как видно из таблицы 1, переносы в, написанном четырехстопным ямбом, эпосе находятся в пределах 5—10%. На этом фоне резко выделяются шесть поэм: «Медный всадник», «Мцыри», «Олимпий Радин», «Предсмертная исповедь», «Разговор», «В. Г. Белинский». Резкое увеличение частотности enjambement в «Медном всаднике», очевидно, произошло вод влиянием драматического стиха. Во всех других поэмах Пушкин употреблял переносы очень сдержанно. Лермонтов примеру «Медного всадника» явно не следует, но в целом он более интенсивно, чем Пушкин, использует выразительные возможности этого приема, оглядываясь на Жуковского. В последнем легко убедиться, если обратить внимание на частотность enjambement в группе поэм со сплошными мужскими окончаниями (см. Табл. 2). В этой группе оказываются уже названные в качестве лидеров поэмы Ап. Григорьева и Тургенева, «Мцыри», а также и ранние поэмы Лермонтова («Последний сын вольности», «Исповедь», «Боярин Орша»), «Нищий» Подолинского и «Шильонский узник» Жуковского. Относительно высокий показатель переносов во всех поэмах данной группы указывает на определенную устойчивую традицию анжамбманного стиля, начало которой кладет «Шильонский узник». Тургенев и Ап. Григорьев воспринимают эту традицию не столько непосредственно, сколько через поэзию Лермонтова, приумножая опыт «Мцыри». Обе поэмы XX в. дают образец своеобразного возвращения к традиции сдержанного употребления enjambement. Наш материал явно недостаточен для далеко идущих выводов, но он достаточно красноречиво показывает отсутствие непрерывной тенденции к увеличению переносов.

Типы (r, c-r, d-r), как и частотность, — традиционная характеристика переносов, которую больше всего фиксирует справочная литература. Работой, в которой поставлен вопрос о частотности типов в русской поэзии и отмечено преобладание c-r, является диссертация М. С. Лобановой [4]. Русская поэма в данном аспекте характеризуется впервые. Как видно из таблицы 1, в поэмах употребляются переносы всех трех типов (исключение составляют

«Езерский», «Эрпели», «Чир-Юрт», где не выявлен г, и «Войнаровский», где не выявлен d-г), но преобладающим типом является с-г. Преобладание с-г над остальными типами в разные периоды и у разных авторов различное. Максимальный показатель с-г — в поэмах Рылеева и Полежаева (за счет отмеченного сокращения набора типов). У Пушкина пик с-г приходится на «Руслана и Людмилу», где переносов типа *...Супруг // Восторги чувствует заране* (с-г) в четыре раза больше переносов типа *Свои стада на темный луг // Я гнал...*(г) и в семь раз больше переносов типа *Хотел бежать, но в бороде // Запутался...* (d-г). В последних поэмах показатель с-г несколько снизился и стабилизировался, так что можно говорить о пушкинской норме — в пределах 60% с-г. «Полтава» резко меняет норму. У Пушкина начинается значительное уменьшение доли с-г , и эта тенденция становится определяющей для всего эпоса, написанного четырехстопным ямбом. В частности, она поддерживается молодым Лермонтовым, у которого с-г теснят то г («Кавказский пленник», «Каллы»), то d-г («Ангел смерти»), то г и d-г вместе («Мцыри»). Несмотря на тенденцию к постепенному сокращению, с-г остается господствующим типом. Исключение составляет только «Разговор», где лидирует d-г, а также «Шильонский узник» и «За далью — даль», в которых самым частотным типом оказался г. К осмыслению этого факта мы еще вернемся в конце нашего комментария. Любопытный факт (важный для разработки проблемы «перенос и метр») представляет поэма «Измаил-бей», в которой примерно треть текста — 5-стопный ямб. Частотность переносов практически одинакова в Я4 и в Я5, однако в Я4 преобладает с-г (в пределах пушкинской нормы), а в Я5 на первое место выходит d-г, очевидно, под влиянием драматического стиха.

Проведенное нами исследование показало, что традиционно выделяемые три типа переносов имеют разные метрические и синтаксические характеристики, что можно увидеть в статистических данных таблиц 2,3,5.

Соотношение мужских и женских окончаний при переносах представлено в таблице 2. Вторая графа фиксирует только мужские окончания (М): женские легко вычисляются, поскольку дактилических окончаний в анализируемых поэмах нет. Показатель М в enjambement дан на фоне общего показателя М в поэмах. За исключением уже выше отмеченных произведений со сплошными мужскими окончаниями, анализируемые поэмы имеют вольное рифмование, поэтому уровень М колеблется, однако, как показывает статистика, мужские и женские строки составляют в большинстве случаев примерное равновесие. На этом фоне видна отчетливая тенденция к преобладанию М в строках с переносом. Эта тенденция наиболее отчетливо проявляется в типах с-г: *Бегу отселе, но душой останусь в милой мне пустыне* — и d-г:*...Беда Падет на дуру. Мне тогда...* оба примера из «Эды» (тогда как в г во многих случаях

выше показатель женских окончаний: *И тихо черными очами// Поводит* (*«Хаджи Абрек»*). *По мере увеличения доли г тенденция к мужскому завер*шению строк с переносом сходит на нет (ср. ранние поэмы Лермонтова и «За далью — даль»): происходит как бы слом одной традиции и появление другой.

В типах г и d-г могут возникать разные словоразделы, оформляющие перенос: мужские — *Я видел брачное убранство // Светил, знакомых мне давно*, женские — *И в страхе я, взмахнув крылами, // Помчался — но куда? зачем?*, дактилические — *Лишь только божие проклятье // Исполнилось, с того же дня* (все примеры из «Демона»). Дактилические словоразделы — экзотика, их количество показано в абсолютных числах в последней графе. Очевидно, в сознании поэтов этот выразительный прием ассоциировался с лермонтовской поэтикой (*И божья благодать сошла // На Грузию*...) и его использование осознавалось как подключение к лермонтовской традиции.

Показатель м в г и d-г , как видно из таблицы 2, дает большой разброс, но можно заметить одну особенность: повышение показателя М выступает в качестве своеобразной компенсации понижения М в верхней строке (ср. данные М и м в г «Кавказского пленника» Лермонтова, «В. Г. Белинского», «За далью — даль» и в d-г в «Несчастных», «Возмездии» и др.

Диапазон интервалов между синтаксически связанными словами, оказавшимися в результате переноса в разных строках, находится, как правило, в пределах 0—2 «метрических» (М. Л. Гаспаров) слов. В первом случае синтаксические связи контактные, в остальных — дистанционные. Например, в «Кавказском пленнике» Пушкина частотный перенос — дистанционный: *И постепенно шум нестройный // Умолкнул...* , в «Кавказском пленнике» Лермонтова частотный перенос — контактный: *Черкесы позднею порою / Сидят*... Последний пример допускает двойную интерпретацию: перенесенное слово представляет собой узел, образующий две синтаксические связи. В подобных случаях мы учитывали ближайшую к отнесенному или оставленному слову связь.

Статистический анализ показывает, что в переносах преобладают контактные связи, что вполне предсказуемо. Однако степень этого преобладания разная. Пушкин долго отдавал предпочтение дистанционным связям и только в «Медном всаднике» сменил манеру, определяя дальнейшую тенденцию развития переносов в данном аспекте. Жуковский, как и в других случаях, опережает время.

Среди переносов с дистанционными связями особую группу составляют, в нашей терминологии, «затяжные переносы». Они возникают в тех случаях, когда оставленное (или перенесенное) слово на пути к слову, с которым у него может возникнуть синтаксическая связь, встречает какое-либо препятст-

вие: *Я стала ей в позор, быть может (Какая страшная мечта!), Моим отцом я проклята* («Полтава»).

В качестве препятствия могут выступать вставные конструкции, как в приведенном примере, а также словосочетания с сильными синтаксическими связями и разросшейся «синтаксической свитой»: *Лишь порою / Слепой украинский певец, / Когда в селе перед народом, / Он песни гетмана бренчит, / О грешной деве мимоходом / Казачкам юным говорит* («Полтава»). Значительное увеличение словной дистанции выдвигает второй признак затяжного переноса: участие в его структуре нескольких строк. Оставляя подробное рассмотрение этого явления для специальной работы, отметим пока частотность затяжных переносов — в пределах 10% они функционируют постоянно во всех типах (особенно в с-г), выступая в качестве приметы повествовательного стиля.

Набор и частотность синтаксических связей, описанных по методике М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой, представлен в таблицах 4 и 5 (последняя дает дифференциацию части данных по типам переносов). Большая часть участвующих в переносе связей — сильные (в том числе и сверхсильные, начатые Жуковским и получившие широкое распространение у молодого Лермонтова, Ап. Григорьева, Твардовского). Этот результат вполне предсказуем Более неожиданным явилось участие в переносе средних связей, особенно Од: *Растет береза: молода, Мила над плитами гробов* («Боярин Орша»), а также слабых связей — таких, как От: *И что-то на плечи взвалив, Пошел ..* («Последний сын вольности»); Пч: *Мы знаем Что ты несчетно был богат...* («Полтава») и даже Сч: *Оборотилася, глядит Елецкой перед ней стоит* («Цыганка»); *Как всей Европе поглядишь, И немец грезит о Париже* («Возмездие»).

Несмотря на большой набор связей, основу «синтаксического репертуара» переноса составляют три вида связей Об, Пр, Дк. Пушкинская эпоха связана с преобладанием Об, которые имеют в качестве спутника связи Пр (. *за шатром Ручной медведь лежит на воле* и *...он Готов идти за мною всюду* из «Цыган» типичные для поэта переносы). Сосуществование Об с Дк (у Баратынского, потом у Лермонтова) закончилось вытеснением Об, которое мы видим у Твардовского. Об выступает как примета более традиционного стиля, Дк новаторского

Совершенно отчетливы тяготения видов связи и типов переносов· Об чаще в с-г, Пр в d г, Дк в г

Не имея возможности более детально интерпретировать материал, сформулируем некоторые выводы.

1. Совершенно очевидно, что enjambement предстает как инструмент для анализа стихотворного синтаксиса, обнаружения линий преемственности связей и отталкиваний в русской поэзии.

2. Наш анализ показал, что в русской поэме начала 20-х годов возникло два типа переносов, полярных по структурным характеристикам: в «Руслане и Людмиле» преобладание дистантных связей, повышенный удельный вес мужских окончаний, особенно в с-г, высокий показатель самих с-г, в «Шильонском узнике» — значительное преобладание контактных связей и Дк. Русские поэты пошли за «победителем-учеником», однако воздействие стиля «побежденного учителя» было глубоким и длительным: две поэмы XX в.: «Возмездие» и «За далью — даль» — показывают модификацию типов переносов, созданных Пушкиным и Жуковским. Сосуществование и взаимодействие этих типов определяет общее направление эволюции переноса, которое предстает как движение от дистантных связей к контактным, от господства с-г к преобладанию Дк и других сильных синтаксических связей, от ограниченного набора видов связи к широкой палитре, включающей слабые связи.

Анализ переносов позволяет увидеть количественно выраженные приметы индивидуального стиля (стили Жуковского, Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Ап. Григорьева) и изменения этого стиля. В частности, ясно, что в синтаксисе Лермонтов эволюционировал так же, как, согласно выводам Б. Ярхо, в метрике: начинал с того, чем кончал Пушкин, и двигался в обратном направлении [6].

Анализ позволил установить многие линии преемственных связей, часть из которых была отмечена в ходе комментирования таблиц. И наконец, наши материалы проливают свет на спор Жирмунского и Брика. Очевидно, ближе к истине Брик, однако и в его суждение следует внести коррективы: клише, о которых он писал, безусловно, создаются, но затем и преодолеваются — иногда последователями, а иногда и самими создателями клише.

Литература

1. *Брик О. М.* Ритм и синтаксис // Новый Леф. 1927. № 6. С. 33 39
2. *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В* Структура стихотворной строки· ритм и синтаксис Проблемы стиховедения и поэтики. Алма-Ата, 1990. С. 62; *Их же.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993. С. 20—43
3. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 151 162.
4. *Лобанова М. С.* Синтаксическая характеристика стихового переноса: На материале русской поэзии XVIII первой половины XIX в.: Автореф. дисс. ... канд. филол наук Л., 1981.

5. *Матяш С. А.* Стихотворный перенос: К проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1996. С. 189—202.
6. *Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // Вопр. языкознания. 1966. № 2. С. 126—137.
7. *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII века // Ars poetica. Пг.; М., 1928. С. 3—115.

Таблица 1

Частотность и типы переносов

Автор, название	Частотность	rejet	c-r	d-r	Количество строк*	Количество enj
Жуковский						
«Шильонский узник»	9,6	42,8	35,7	21,5	436	42
Пушкин						
«Руслан и Людмила»	3,3	17,4	71,7	10,9	2748	92
«Кавказский пленник»	2,4	35,3	58,9	5,8	716	17
«Братья-разбойники»	5,1	—	58,3	41,7	235	12
«Бахчисарайский фонтан»	3,7	9,5	66,7	23,8	566	21
«Цыганы»	3,4	22,2	61,1	16,7	533	18
«Граф Нулин»	3,8	21,4	57,2	21,4	370	14
«Полтава»	5,8	15,5	47,6	36,9	1447	84
«Езерский»	3,8	—	50,0	50,0	210	8
«Медный всадник»	18,7	17,8	46,7	35,5	481	90
Рылеев						
«Войнаровский»	2,1	17,4	82,6	—	1084	23
Баратынский						
«Эда»	8,0	18,4	65,3	16,3	613	49
«Бал»	6,5	11,9	61,9	26,2	644	42
«Цыганка»	7,4	24,7	45,0	30,0	1210	89
Полежаев						
«Эрпели»	1,7	—	81,8	18,2	1316	22
«Чир-Юрт»	0,9	—	90,0	10,0	1136	10
Подолинский						
«Нищий»	8,2	7,1	60,7	32,2	684	56
Лермонтов						
«Черкесы»	6,0	6,2	56,3	37,5	266	16
«Кавказский пленник»	8,1	27,1	56,2	16,7	594	48
«Корсар»	7,5	33,3	53,4	13,3	400	30
«Преступник»	5,2	20,0	70,0	10,0	192	10
«Последний сын вольности»	5,6	32,7	51,0	16,3	878	49
«Каллы»	8,4	46,2	46,2	7,6	154	13

«Ангел смерти»	6,3	20,0	45,7	34,3	555	35
«Исповедь»	5,2	33,3	33,3	33,4	288	12
«Измаил-бей» (Я4)	5,1	20,4	59,2	20,4	1725	88
«Измаил-бей» (Я5)	5,2	15,4	26,9	57,7	496	26
«Хаджи Абрек»	4,7	23,8	71,4	4,8	444	21
«Боярин Орша»	6,1	32,3	47,7	20,0	1065	65
«Тамбовская казначейша»	4,3	18,7	53,2	28,1	742	32
«Мцыри»	12,8	27,7	42,5	29,8	733	94
«Демон»	3,4	43,2	43,2	13,6	1102	37
Ап. Григорьев						
«Олимпий Радин»	25,4	20,5	55,1	24,4	614	156
«Встреча»	9,1	19,7	56,1	24,2	722	66
«Предсмертная исповедь»	21,7	10,3	52,6	37,1	447	97
Тургенев						
«Разговор»	11,2	10,5	36,9	52,6	509	57
Огарев						
«Зимний путь»	6,0	22,2	52,8	25,0	600	36
«Матвей Радаев»	2,4	25,0	45,0	30,0	830	20
Некрасов**						
«В. Г. Белинский»	12,9	20,0	64,0	16,0	194	25
«Несчастные»	6,1	33,3	51,9	14,8	880	54
Блок						
«Возмездие»	4,9	35,9	44,9	19,2	1573	78
Твардовский						
«За далью — даль»	3,1	61,5	22,9	15,6	3552	109

* — Из подсчета исключены инометрические и инострофические вставки.

** — Во всех таблицах данные по поэмам Некрасова принадлежат аспирантке Г. А. Бокушевой.

Таблица 2

Мужские окончания (М) в поэмах и enj, мужские (м) и дактилические (д) словоразделы

	М в поэмах	М в enj	М верхней стр			м		д	
Автор, название			г	с-г	d г	г	d-г	г	d-г
Жуковский									
«Шильонский узник»	100	100	100	100	100	72,2	77,8	0	1
Пушкин									
«Руслан и Людмила»	48,8	70,7	43,7	74,2	90,0	50,0	40,0	1	1
«Кавказский пленник»	49,7	58,8	33,3	80,0		50,0	100	1	0

«Братья-разбойники»	49,8	50,0	—	57,1	40,0	—	80,0	—	0
«Бахчисарайский фонтан»	50,5	71,4	100	64,3	80,0	50,0	60,0	0	0
«Цыганы»	49,5	66,7	50,0	63,6	100	50,0	66,7	0	0
«Граф Нулин»	48,6	64,3	66,6	62,5	66,6	66,7	33,3	0	1
«Полтава»	49,8	46,4	69,2	45,0	38,7	69,2	41,9	1	4
«Езерский»	57,1	62,5	—	50,0	75,0	—	25,0	—	0
«Медный всадник»	51,7	60,0	37,5	71,4	56,2	37,5	31,2	1	4
Рылеев									
«Войнаровский»	50,7	65,2	50,0	68,4	—	100	—	0	—
Баратынский									
«Эда»	55,0	73,5	77,8	71,8	75,0	66,7	62,5	2	0
«Бал»	57,5	66,7	60,0	57,7	90,9	40,0	45,4	0	1
«Цыганка»	52,1	58,4	45,4	67,5	55,6	45,4	55,6	1	1
Полежаев									
«Эрпели»	51,3	45,5	—	38,9	75,0	—	25,0	—	0
«Чир-Юрт»	49,8	54,5	—	66,7	—	—	—	—	0
Подолинский									
«Нищий»	100	100	100	100	100	50,0	50,0	0	0
Лермонтов									
«Черкесы»	51,1	62,5	100	55,6	66,7	—	16,6	0	2
«Кавказский пленник»	49,5	52,1	23,0	62,9	62,5	69,2	12,5	1	3
«Корсар»	50,0	40,0	10,0	56,2	50,0	50,0	50,0	0	0
«Преступник»	52,6	40,0	100	28,6	—	50,0	—	1	0
«Последний сын вольности»	100	100	100	100	100	56,2	87,5	2	0
«Каллы»	53,9	69,2	50,0	83,3	—	50,0	100	0	1
«Ангел смерти»	49,2	57,1	57,1	43,7	75,0	28,6	50,0	1	1
«Исповедь»	100	100	100	100	100	75,0	50,0	0	0
«Измаил-бей» (Я4)	53,7	60,2	66,7	57,7	61,1	72,2	44,4	0	2
«Измаил-бей» (Я5)	54,4	73 1	100	71,4	66,7	75,0	40,0	1	2
«Хаджи Абрек»	46,8	38,1	40 0	33,3	100	80,0	—	0	0
«Боярин Орша»	100	100	100	100	100	76,2	38,5	0	2
«Тамбовская казначейша»	57,1	59,3	50,0	58,8	66,6	66,6	44,4	1	1
«Мцыри»	100	100	100	100	100	38,5	53,6	5	1
«Демон»	50,7	62,2	43,7	75,0	80.0	50,0	20,0	2	1
Ап Григорьев									
«Олимпий Радин»	100	100	100	100	100	40,6	36,8	6	4
«Встреча»	55,0	51,5	38,5	59 4	43,8	38.5	43,8	1	1
«Предсмертная исповедь»	100	100	100	100	100	20,0	36,1	2	5
Тургенев									
«Разговор»	100	100	100	100	100	33,3	50,0	0	1

Огарев									
«Зимний путь»	51,7	63,9	62,5	73,7	44,4	12,5	33,3	1	1
«Матвей Радаев»	51,0	65,0	20,0	66,7	83,3	60,0	50,0	0	1
Некрасов									
«В. Г. Белинский»	48,5	48,0	25,0	62,5	25,0	60,0	25,0	0	0
«Несчастные»	49,3	63,0	22,2	82,1	87,5	66,6	37,5	1	1
Блок									
«Возмездие»	50,5	55,1	46,4	60,0	60,0	53,6	53,3	4	0
Твардовский									
«За далью — даль»	49,6	28,4	25,4	48,0	11,8	61,2	52,9	1	0

Таблица 3

Контактные и дистанционные синтаксические связи в переносах

	к	д	г		с-г		d-г	
Автор, название			к	д	к	д	к	д
Жуковский								
«Шильонский узник»	81,0	19,0	88,9	11,1	66,7	33,3	88,9	11,1
Пушкин								
«Руслан и Людмила»	47,8	52,2	75,0	25,0	37,9	62,1	70,0	30,0
«Кавказский пленник»	35,3	64,7	33,3	66,7	30,0	70,0	100	—
«Братья-разбойники»	58,3	41,7	—	—	42,8	57,2	80,0	20,0
«Бахчисарайский фонтан»	42,8	57,2	50,0	50,0	35,7	64,3	60,0	40,0
«Цыганы»	33,3	66,7	50,0	50,0	18,2	81,8	66,7	33,3
«Граф Нулин»	57,1	42,9	33,3	66,7	50,0	50,0	100	—
«Полтава»	52,4	47,6	69,2	30,8	42,5	57,5	58,1	41,9
«Езерский»	62,5	37,5	—	—	50,0	50,0	75,0	25,0
«Медный всадник»	46,7	53,3	50,0	50,0	47,6	52,4	43,8	56,2
Рылеев								
«Войнаровский»	65,2	34,8	50,0	50,0	68,4	31,6	—	—
Баратынский								
«Эда»	55,1	44,9	77,8	22,2	53,1	46,9	37,5	62,5
«Бал»	50,0	50,0	40,0	60,0	46,2	53,8	63,6	36,4
«Цыганка»	53,9	46,1	50,0	50,0	47,5	52,5	66,7	33,3
Полежаев								
«Эрпели»	59,1	40,9	—	—	50,0	50,0	100	—
«Чир-Юрт»	10,0	90,0	—	—	11,1	88,9	—	100
Подолинский								
«Нищий»	51,8	48,2	75,0	25,0	50,0	50,0	50,0	50,0
Лермонтов								
«Черкесы»	37,5	62,5	100	—	44,4	55,6	16,7	83,3

«Кавказский пленник»	66,7	33,3	61,5	38,5	66,7	33,3	75,0	25,0
«Корсар»	43,3	56,7	70,0	30,0	31,2	68,8	25,0	75,0
«Преступник»	60,0	40,0	50,0	50,0	57,1	42,9	100	—
«Последний сын вольности»	69,4	30,6	62,5	37,5	64,0	36,0	100	—
«Каллы»	38,5	61,5	50,0	50,0	16,7	83,3	100	—
«Ангел смерти»	54,3	45,7	71,4	28,6	68,7	31,3	25,0	75,0
«Исповедь»	33,3	66,7	50,0	50,0	—	100	50,0	50,0
«Измаил-бей» (Я4)	53,4	46,6	55,6	44,4	48,1	51,9	66,7	33,3
«Измаил-бей» (Я5)	46,2	53,8	75,0	25,0	14,3	85,7	53,3	46,7
«Хаджи Абрек»	42,8	57,2	80,0	20,0	33,3	66,7	—	100
«Боярин Орша»	53,8	46,2	57,1	42,9	48,4	51,6	61,5	38,5
«Тамбовская казначейша»	79,3	20,7	80,0	20,0	69,2	30,8	100	—
«Мцыри»	56,4	43,6	42,3	57,7	52,5	47,5	74,1	25,9
«Демон»	64,9	35,1	68,7	31,3	56,3	43,7	100	—
Ап. Григорьев								
«Олимпий Радин»	60,3	39,7	62,5	37,5	53,5	46,5	73,7	26,3
«Встреча»	60,6	39,4	61,5	38,5	56,8	43,2	68,8	31,2
«Предсмертная исповедь»	59,8	40,2	70,0	30,0	41,2	58,8	83,3	16,7
Тургенев								
«Разговор»	70,2	29,8	66,7	33,3	61,9	38,1	73,3	26,7
Огарев								
«Зимний путь»	50,0	50,0	75,0	25,0	42,1	57,9	44,4	55,6
«Матвей Радаев»	55,0	45,0	60,0	40,0	33,3	66,7	83,3	16,7
Некрасов								
«В. Г. Белинский»	40,0	60,0	80,0	20,0	25,0	75,0	50,0	50,0
«Несчастные»	46,3	53,7	38,9	61,1	42,8	57,2	75,0	25,0
«Тишина»	71,4	28,6	100		33,3	66,7	100	
Блок								
«Возмездие»	67,9	32,1	71,4	28,6	60,0	40,0	80,0	20,0
Твардовский								
«За далью — даль»	77,1	22,9	79,1	20,9	60,0	40,0	94,1	5,9

Таблица 4

Типы синтаксических связей при переносах

Автор, текст	Св	Оп	Дп	Дк	Об	Пр	Од	От	Пч	Сч
Жуковский										
«Шильонский узник»	16,7	7,1	7,1	21,5	16,7	14,2	9,6	2,3	4,8	
Пушкин										
«Руслан и Людмила»	1,1	1,1	3,3	10,9	43,4	32,6	4,3	3,3		

«Кавказский пленник»	5,8	—	11,7	5,8	35,2	29,4	11,7	—	5,8	—
«Братья-разбойники»	—	—	8,3	16,7	58,3	—	—	—	—	—
«Бахчисарайский фонтан»	—	4,8	9,5	19,0	38,1	23,8	—	—	4,8	—
«Цыганы»	5,6	—	11,1	11,1	38,9	33,3	—	—	—	—
«Граф Нулин»	—	—	14,2	7,1	28,6	21,5	21,5	7,1	—	—
«Полтава»	8,3	2,4	8,3	20,2	28,6	25,0	1,2	3,6	2,4	—
«Езерский»	25,0	—	—	—	37,5	37,5	—	—	—	—
«Медный всадник»	3,3	2,2	2,2	18,9	27,8	30,0	3,3	5,6	5,6	1,1
Рылеев										
«Войнаровский»	8,7	4,3	26,1	13,1	17,4	8,7	13,1	4,3	—	4,3
Баратынский										
«Эда»	10,2	4,1	14,3	22,4	26,6	10,2	2,0	4,1	2,0	4,1
«Бал»	7,1	—	9,5	26,2	28,6	21,4	4,8	—	2,4	—
«Цыганка»	1,1	2,2	20,2	23,6	18,0	21,4	6,8	3,4	2,2	1,1
Полежаев										
«Эрпели»	13,6	4,5	—	13,6	45,6	18,2	4,5	—	—	—
«Чир-Юрт»	—	—	20,0	—	40,0	40,0	—	—	—	—
Подолинский										
«Нищий»	7,1	3,6	3,6	16,1	44,6	25,0	—	—	—	—
Лермонтов										
«Черкесы»	18,7	6,3	—	6,3	31,2	31,2	6,3	—	—	—
«Кавказский пленник»	—	2,1	6,2	14,6	33,3	27,0	4,2	4,2	—	2,1
«Корсар»	—	6,7	13,3	16,7	23,3	30,0	—	10,0	—	—
«Преступник»	—	—	20,0	30,0	40,0	10,0	—	—	—	—
«Последний сын вольности»	4,1	—	2,0	22,4	14,3	44,9	4,1	8,2		—
«Каллы»	7,7	7,7	15,4	7,7	23,1	30,7	—	7,7	—	
«Ангел смерти»	14,3	—	14,3	25,7	17,1	22,9	5,7		—	
«Исповедь»	16,7	16,7	16,7	16,7	8,3	16,6		8,3		
«Измаил-бей» (Я4)	5,7	3,4	4,5	22,7	34,4	19,4	4,5	5,7	—	
«Измаил-бей» (Я5)	7,6	—	11,6	15,4	15,4	30,7	11,6	3,8	3,8	—
«Хаджи Абрек»	—	4,8	—	23,8	52,3	14,3	4,8		—	
«Боярин Орша»	7,7	7,7	3,1	16,9	32,3	23,1	6,1	3,1		
«Тамбовская казначейша»	6,2	6,2	3,1	12,5	25,2	25,0	9,4	6,2	3,1	3,1
«Мцыри»	4,2	7,5	6,4	16,0	37,2	20,2	5,3	1,6	1,6	1,6
«Демон»	10,8	5,4	—	24,3	24,3	21,7	2,7	5,4	2,7	2,7
Ап. Григорьев										
«Олимпий Радин»	18,6	5,1	12,8	18,0	16,0	21,1	4,5	3,9		
«Встреча»	10,6	3,0	7,6	19,7	21,2	24,2	9,1	4,6		
«Предсмертная исповедь»	13,4	4,1	12,4	21,6	15,5	22,7	6,2	2,0	2,1	

Тургенев										
«Разговор»	**7,0**	**1,8**	**3,5**	**8,8**	**40,3**	**38,6**	**—**	**—**	**—**	**—**
Огарев										
«Зимний путь»	**5,6**	**8,3**	**—**	**11,1**	**44,4**	**22,2**	**5,6**	**2,8**	**—**	**—**
«Матвей Радаев»	**—**	**5,0**	**5,0**	**10,0**	**50,0**	**30,0**	**—**	**—**	**—**	**—**
Некрасов										
«В. Г. Белинский»	**12,0**	**4,0**	**16,0**	**28,0**	**32,0**	**12,0**	**—**	**—**	**4,0**	**—**
«Несчастные»	**5,5**	**—**	**22,2**	**13,0**	**24,1**	**20,4**	**5,5**	**5,5**	**3,8**	**—**
Блок										
«Возмездие»	**2,6**	**10,2**	**5,1**	**23,1**	**30,8**	**24,3**	**2,6**	**—**	**1,3**	**—**
Твардовский										
«За далью — даль»	**14,7**	**11,9**	**7,3**	**21,1**	**19,3**	**15,6**	**6,4**	**3,7**	**—**	**—**

Таблица 5

Соотношение Дк, Об, Пр связей в трех типах переносов

	r				c-r			d-r	
Автор, название	Дк	Об	Пр	Дк	Об	Пр	Дк	Об	Пр
Жуковский									
«Шильонский узник»	11,1	11,1	11,1	26,7	22,0	6,7	33,3	22,2	33,3
Пушкин									
«Руслан и Людмила»	18,7	50,0	18,7	6,0	40,9	37,9	30,0	50,0	20,0
«Кавказский пленник»	—	33,3	16,6	10,0	40,0	40,0		—	
«Братья-разбойники»	—	—	—	—	57,1	28,6	40,0	60,0	—
«Бахчисарайский фонтан»		—	50,0	21,4	42,8	21,4	20,0	40,0	20,0
«Цыганы»	25,0	—	50,0	9,1	45,4	27,3	—	66,7	33,3
«Граф Нулин»	—	33,3		12,5	37,5	25,0	33,3	—	33,3
«Полтава»	15,4	7,7	30,8	15,0	37,5	22,5	29,0	25,8	25,8
«Езерский»			—	—	25,0	50,0	—	50,0	25,0
«Медный всадник»	43,8	18,7	12,5	15,6	33,3	28,5	15,6	25,0	40,6
Рылеев									
«Войнаровский»	—		—	15,8	21,0	10,5		—	
Баратынский									
«Эда»	22,2	33,3		25,0	28,1	6,2	12,5	12,5	37,5
«Бал»	40,0		40,0	23,2	30,8	15,4	27,3	36,4	27,3
«Цыганка»	27,3	18,2	13,6	25,0	15,0	22,5	18,5	22,2	25,9
Полежаев									
«Эрпели»				16,7	50,0	16,7		25,0	25,0
«Чир-Юрт»					33,3	44,4		100	
Подолинскии									
«Нищий»		50,0	25,0	20,6	47,0	26,5	11,1	38,9	22,2

Лермонтов									
«Черкесы»	—	—	—	11,1	33,3	22,2	—	33,3	50,0
«Кавказский пленник»	7,7	30,8	30,8	22,2	25,9	29,6	—	66,7	—
«Корсар»	20,0	30,0	10,0	12,5	18,7	37,5	25,0	25,0	50,0
«Преступник»	—	50,0	—	42,8	42,8	—	—	—	100
«Последний сын вольности»	31,2	21,4	25,0	16,0	8,0	60,0	25,0	25,0	37,5
«Каллы»	16,7	—	50,0	—	50,0	16,7	—	—	—
«Ангел смерти»	14,3	14,3	14,3	18,7	25,0	25,0	41,6	8,3	25,0
«Исповедь»	50,0	—	—	—	—	—	—	25,0	50,0
«Измаил-бей» (Я4)	27,8	22,2	22,2	23,0	34,6	17,3	16,7	38,9	22,2
«Измаил-бей» (Я5)	25,0	—	25,0	—	28,6	42,8	20,0	13,3	26,7
«Хаджи Абрек»	80,0	20,0	—	6,6	60,0	20,0	—	100	—
«Боярин Орша»	28,6	19,0	23,8	9,6	33,3	16,1	15,3	38,5	38,5
«Тамбовская казначейша»	33,3	—	16,7	5,9	23,5	35,3	11,1	44,4	11,1
«Мцыри»	23,1	26,9	19,2	15,0	45,0	15,0	11,1	29,6	29,6
«Демон»	31,2	18,7	31,2	25,0	31,2	—	—	20,0	40,0
Ап. Григорьев									
«Олимпий Радин»	25,0	21,9	15,6	18,6	12,8	23,2	10,5	18,4	21,0
«Встреча»	23,1	15,4	15,4	18,9	21,6	27,0	18,8	25,0	25,0
«Предсмертная исповедь»	60,0	—	10,0	19,6	15,7	25,5	13,9	19,4	22,2
Тургенев									
«Разговор»	—	33,3	66,7	4,8	61,9	19,0	14,3	28,6	42,8
Огарев									
«Зимний путь»	12,5	12,5	37,5	5,3	57,9	15,8	22,2	44,4	22,2
«Матвей Радаев»	20,0	20,0	40,0	—	66,7	22,2	16,7	50,0	33,3
Некрасов									
«В. Г. Белинский»	40,0	—	—	31,2	37,5	6,2	—	50,0	—
«Несчастные»	11,1	16,7	22,2	7,1	28,6	21,4	37,5	25,0	12,5
Блок									
«Возмездие»	35,7	28,5	14,2	14,3	31,4	28,6	26,6	33,3	33,3
Твардовский									
«За далью — даль»	23,9	19,4	13,4	4,0	40,0	20,0	23,5	—	17,6

В. В. СОНЬКИН
(Москва)

БЕЛЫЙ ПЯТИСТОПНЫЙ ЯМБ — ПОЛИГОН СИНТАКСИЧЕСКОЙ СВОБОДЫ
К вопросу о межстрочных анжамбманах в русской поэзии XX века[1]

1. Проблема. Сильные межстрочные переносы — в том числе представляющие собой типично стиховой прием типа разрыва связи между проклитикой и значащим словом — стали своего рода визитной карточкой современной русской поэзии, по крайней мере, в творчестве Иосифа Бродского, его последователей и подражателей. Для Бродского такая черта поэтики настолько характерна, что любой подобный анжамбман воспринимается как знак этой традиции. Однако вопрос об исторической и структурной природе этого явления разработан недостаточно подробно. Является ли Бродский основателем традиции или ее продолжателем? Какие именно свойства анжамбмана позволяют читателю неосознанно соотнести его с анжамбманами Бродского, а какие нейтральны по отношению к его манере? В каких отношениях находятся межстрочные синтаксические связи с другими характеристиками стиха, прежде всего с рифмой?

Наша работа прослеживает отдельные аспекты этого комплекса вопросов, в частности — силу межстрочных синтаксических связей в творчестве ряда выдающихся русских поэтов XX в. по сравнению с Бродским, а также взаимозависимость анжамбмана и наличия/отсутствия рифмы в произведении.

2. Материал. Пятистопный ямб — самый распространенный силлабо-тонический размер русской поэзии XX в.[1]. Особенно важно для нашей темы то, что русская поэзия активно разрабатывала как его рифмованную, так и нерифмованную разновидность. Он более приемлем для изучения анжамбманов,

---

[1] Это исследование было частично финансировано грантом Research Support Scheme 1227/1996, а также институтом «Открытое общество». Пользуюсь случаем, чтобы выразить признательность А. В. и О. А. Прохоровым за помощь в работе.

чем, скажем, четырехстопный ямб, поскольку в более длинном размере ограничения, накладываемые числом слогов в строке, действуют слабее.

В качестве выборки материала для обследования были взяты все стихотворения, написанные белым пятистопным ямбом, из корпуса произведений следующих поэтов: Ахматовой, Мандельштама, Ходасевича, Кузмина и Бродского. Затем из произведений этих же поэтов была сделана сопоставимая по объему выборка стихотворений, написанных рифмованным пятистопным ямбом. При выборе рифмованных стихотворений (которых в общем случае гораздо больше) играли роль следующие факторы (в порядке убывания значимости): длина произведения (более длинным стихотворениям оказывалось предпочтение), строфичность (предпочтение оказывалось астрофическим стихотворениям во избежание искажающей картину тенденции к синтаксической завершенности строфы), схема рифмовки (перекрестная рифмовка, как самая нейтральная, считалась предпочтительной по сравнению с парной и кольцевой), хронологическая близость к выбранным нерифмованным стихотворениям. Единственное исключение в нашем материале — Блок, для которого были рассмотрены только нерифмованные произведения, причем не в полном объеме (только «Вольные мысли»). Выборка по остальным авторам производилась по последним изданиям Большой серии «Библиотеки поэта» или аналогичным авторитетным изданиям; по Бродскому — по собранию сочинений «Пушкинского фонда» (первые три тома).

Всего было обработано около 3700 строк нерифмованного Я5 и около 3000 строк рифмованного Я5.

3. Методика. Характерной особенностью настоящего исследования был полуавтоматический характер обработки материала.

Синтаксические связи были разделены на 11 категорий, от самых слабых (между предложениями) до самых сильных (между предлогами союзами и значимыми словами) согласно традиции, установившейся в отечественной научной литературе и уже оправдавшей себя в ряде исследований [2]. Принималась во внимание только одна (основная) связь между каждой парой строк; при этом контактные и дистантные связи рассматривались как один тип. Вследствие этого полученные результаты дают только самое общее представление о характере и динамике межстрочных синтаксических связей в русской поэзии XX в.; подробнее этот вопрос будет затронут в разделе 5.

Индексы силы межстрочных связей проставлялись вручную. Затем весь обработанный материал вводился в электронные таблицы Microsoft Excel. Далее при помощи арифметических и статистических функций этой программы рассчитывались следующие параметры:

а) Средний индекс силы синтаксических связей **i** (в таблице **i (B)** обозна-

чает индекс для белого пятистопного ямба, i (К) — для рифмованного). Это среднее арифметическое всех индексов силы межстрочных связей для данного автора (подсчет велся отдельно по белому и по рифмованному стиху). Попутно рассматривался индекс для каждого произведения в отдельности, чтобы составить представление о том, насколько последовательно данный автор придерживается среднего значения полученного индекса. Очевидно, что разные числовые значения индекса (от 1 до 11) сильно искажали реальное соотношение сильных и слабых синтаксических связей между строками, однако в первом приближении и этот условный показатель дал достаточно интересные результаты.

б) По уже описанным причинам столь же условен и второй рассчитываемый параметр — разница между средними индексами силы синтаксических связей рифмованного и белого стиха (в таблице — Δ). Тем не менее он дает общее представление о том, пользуется ли автор в белом и рифмованном стихе одними и теми же синтаксическими моделями.

в) Следующий показатель — стандартное отклонение σ, рассчитанное по индексам отдельно для белого и рифмованного стиха. Он дает представление об однородности/неоднородности силы синтаксических связей в корпусе белых и рифмованных стихотворений данного автора, написанных пятистопным ямбом.

г) Остальные показатели выражены в процентах и обозначают количество связей той или иной силы по отношению ко всем рассмотренным межстрочным связям. Отдельно рассматривались слабые связи с индексами 1 3 (граница предложений, граница между частями сложносочиненного и сложноподчиненного предложения), сильные связи с индексами 6-10 (от предикативной до определительной) и сверхсильные связи с индексами 10-11 (определительная и между предлогом союзом и значимым словом).

Полученные результаты обобщены в виде таблицы.

4. Результаты и комментарий.

Таблица 1

Тип связи	Блок	Ахматова	Мандельштам	Ходасевич	Кузмин	Бродский
i(B)	4 22 3 88—4,76	3,49 2 75 5 17	3 49 2,67—4,18	4,86 4,0—5,8	3,02 1,59—4,5	4,17 3,0—5,9
i(R)		3,06 2 38 3,8	3,05 1,88 3,81	3,03 1,75—4,3	2,69 1,58 3 6	3,84 1,35 7,19
d i(B) i(R)		0,43	0 44	1,83	0,33	0 86
σ B)	0 34	0 54	0 46	0 49	0 75	0 99
σ (R)		0 47	0 50	0 74	0 53	0 33
Сл св (1 3) (B)	43,1	57,5	52 3	30,7	63 1	48,1
Сл св (1 3) (R)		66,7	63,1	63,7	70,6	51,9
Сильн св (6 10) (B)	34 4	22 4	20 2	47 3	17 7	37 4

Сильн св (6—10) (R)		20,6	17,6	19,7	12,7	32,2
Сверхсильн. св. (10—11) (В)	11,4	1,8	—	2,3	0,6	6,0
Сверхсильн св (10—11) (R)		0,6	—	0,5	0,6	4,2

Как и следовало ожидать, величина индекса для белого стиха у всех авторов превзошла величину индекса для рифмованного стиха. Особенно значительной эта разница оказалась у Ходасевича. Еще один интересный показатель — «стартовая позиция» индекса для белого и рифмованного стиха, которая у всех авторов (кроме Кузмина) для белого стиха оказалась существенно выше, чем для рифмованного. Особенно заметно это у Ходасевича, у которого ни в одном произведении, написанном белым пятистопным ямбом, среднее значение индекса не опускается ниже 4 (при вполне обычном значении для рифмованного стиха). Вследствие этого у Ходасевича разница между средними индексами по белому и рифмованному стиху оказалась максимальной.

У Бродского наиболее интересные показатели дал не белый, а рифмованный стих. Во-первых, само числовое значение индекса оказалось существенно выше, чем у других авторов (что было предсказуемо). Во-вторых, сравнение этого индекса по разным стихотворениям дало огромную разницу (от 1,35 до 7,19) — при стандартном отклонении всего в 0,33 это очень много. Иными словами, ряд рифмованных стихотворений Бродского (Я5) написан почти сплошь с использованием слабых межстрочных связей, в то время как в других межстрочные связи почти исключительно сильные (максимальный показатель — стихотворение «Дерево» («Бессмысленное, злобное зимой...»)). Более того, пиковые значения индекса у Бродского давали именно рифмованные произведения.

Значения стандартного отклонения по белому и рифмованному стиху в отдельности оказались близкими у Ахматовой и Мандельштама, существенно разошлись у Ходасевича и Кузмина (причем в противоположном направлении — у Ходасевича сила связей разнообразнее в рифмованном стихе, у Кузмина — в белом) и резко разошлись у Бродского. При общем высоком значении индекса и большом расстоянии между крайними точками в рифмованном стихе Бродского все-таки сохраняется большая однородность синтаксических связей (по силе), чем в белом. Рифмованные стихотворения с крайне высокими или крайне низкими значениями индекса у Бродского — яркие, но нетипичные отклонения (артефакты).

По проценту слабых связей наиболее высокие показатели дали стихотворения Кузмина: у него чаще, чем у других авторов, на конец строки приходится конец предложения (либо сочинительная, или подчинительная связь). У всех авторов процент слабых связей выше в белом стихе, чем в рифмованном; у Ходасевича это расхождение максимальное, у Бродского — минимальное.

Это показывает, что близкие показатели индекса у Ходасевича и Бродского не должны вводить в заблуждение — синтаксические структуры белого и рифмованного стиха у них сильно отличаются.

Процент сильных связей в белом стихе, наоборот, выше, чем в рифмованном. Снова максимальная разница у Ходасевича, минимальная — у Бродского.

Процент сверхсильных связей в белом стихе у Бродского значительно превысил показатели всех остальных авторов, исключая Блока. Однако и здесь следует иметь в виду существенное различие: у Блока связи, которые в нашем исследовании считались сверхсильными, — это в основном контактные определительные связи, у Бродского — связи между служебными и значимыми словами. По количеству сверхсильных связей в рифмованном стихе у Бродского соперников нет, его показатель — 4,2% — намного выше, чем у всех остальных поэтов (0,5 — 0,6% у Ахматовой, Ходасевича и Кузмина, ноль у Мандельштама, который избегал сверхсильных связей на границах строк как в белом, так и в рифмованном стихе).

В ходе компьютерной обработки данных выяснилась высокая устойчивость всех показателей даже для крайне ограниченной выборки (например, при подсчете данных для первых пяти строк каждого стихотворения разница между полученным для этой выборки результатом и результатом по всему корпусу текстов практически отсутствовала).

Полученные результаты в общем подтверждают мысль о белом пятистопном ямбе как о своеобразном полигоне синтаксической свободы. У рассмотренных авторов сила синтаксических связей в белом пятистопном ямбе ниже, чем в рифмованном. У Бродского эта разница нивелируется: результаты, достигнутые на полигоне, он переносит в область рифмованного стиха, причем делает это настолько активно, что показатели синтаксической свободы (это слово, разумеется, употребляется условно) у него нередко превосходят его же показатели для белого стиха.

Из полученных результатов отдельного внимания заслуживает значительная разница между показателями по белому и рифмованному стиху у Ходасевича, «синтаксический консерватизм» Кузмина, особенно в рифмованном стихе, а также бросающееся в глаза сходство между всеми основными рассмотренными характеристиками у Ахматовой и Мандельштама — еще один повод считать «акмеистскую поэтику» реально существующей.

Пятистопный ямб в драме, по преимуществу нерифмованный, не рассматривался нами в рамках настоящего исследования. Однако можно с уверенностью предположить, что его синтаксические особенности, в силу специфики языка драматургии, повлияли на большую свободу белого Я5 по сравнению с

рифмованным. Насколько сильным было это влияние и в чем оно выражалось — предмет для отдельного исследования.

Можно было бы также осторожно предположить, что в русской лирике имеется «ключевой текст», написанный белым пятистопным ямбом, а именно «Вновь я посетил...» Пушкина, и что ритмико-синтаксические особенности этого стихотворения могли повлиять на ослабление межстрочных синтаксических связей именно в белом стихе.

5. Выводы и перспективы. Использованная методика дает только самое приблизительное представление о межстрочных синтаксических связях в стихе и только о некоторых аспектах этих связей. Сходные значения процентных отношений сильных и слабых связей не отвечают, как кажется, на вопрос, почему стихи одного поэта могут быть по ощущению похожи на стихи другого, — при том, что это ощущение, видимо, базируется в значительной степени на синтаксических характеристиках стиха. Нам приходится использовать гадательные слова в силу ограниченности примененных методов. Как уже было сказано, при подсчете не делалось различия между дистантными и контактными связями. Между двумя соседними строками может протягиваться больше одной связи, которые вступают друг с другом в сложные иерархические отношения. Синтаксические связи могут «перескакивать» через одну или несколько строк. Последовательность связей как внутри строки, так и между строками тоже имеет большое значение (так, у Ахматовой сильные межстрочные связи почти никогда не идут подряд, они обычно окружены строками со слабой связью, а у Ходасевича или Кузмина — наоборот). Внутри каждого из типов синтаксической связи можно выделить ряд подтипов (так, очевидно, что связи между однородными глаголами и однородными существительными воспринимаются как связи разной силы; предикативные связи по ощущению имеют разную силу в зависимости от того, глагольные они или именные и т. п.).

Для лингвистики стиха большое значение имела бы сложная и непротиворечивая система, которая позволила бы рассчитывать не только силу межстрочных и внутристрочных синтаксических связей, но и динамику их взаимодействия внутри одного произведения. Поскольку объемы и сложность расчетов при этом многократно возрастут, особую актуальность приобретает применение компьютерных методов числового и статистического анализа для обработки полученного материала.

6. Дополнение. В качестве примера интересного тематического сходства, которое подчеркивается ритмико-синтаксическим строением, приведем два отрывка, один из поэмы «Лазарь» Кузмина, другой из стихотворения «Остановка в пустыне» Бродского.

Когда нас пригласили вместе с Дэзи
На место преступленья, я не знал,
В чем дело. Может быть, простой грабеж
Иль воровство. В лицо мне эта дама
Была известна, но особой слежки
За ней не полагалось, так что я
Не знал — ни кто она, ни с кем водилась,
Ни где бывала, — и пришел как в лес.
Но для собаки не играет роли
Осведомленность: стоит ей на след
Напасть — и вам преступника отыщет. <...>
Напомню только, что одна собака
В суде бывает лишена пристрастья,
Ей все равно — что молод, стар, красив,
Один ли сын иль что-нибудь такое...
Все это — человеческие чувства,
А ею водит нюх и запах крови.
Где запах крови, там ищи убийства.
Вот так, по старой памяти, собаки
на прежнем месте задирают лапу.
Ограда снесена давным-давно,
но им, должно быть, грезится ограда.
Их грезы перечеркивают явь.
А может быть, земля хранит тот запах:
асфальту не осилить запах псины.
И что им этот безобразный дом!
Для них тут садик, говорят вам — садик.
А то, что очевидно для людей,
собакам совершенно безразлично.
Вот это и зовут «собачья верность».
И если довелось мне говорить
всерьез об эстафете поколений,
то верю только в эту эстафету.
Вернее, в тех, кто ощущает запах.

Дополнительный интерес может представлять то, что поэма «Лазарь» частично построена как свидетельские показания в суде по делу об убийстве (процитирован отрывок из показаний Сыщика). Так же построена поэма Бродского «Посвящается Ялте» (с точки зрения нашей темы ее строение крайне интересно; так, авторская речь в этой поэме густо насыщена анжамбманами, а минимум сильных межстрочных связей в монологе подростка). А. Лавров и Р. Тименчик предположили, что на Кузминского «Лазаря» повлияла эпическая поэма Роберта Браунинга «Кольцо и книга» кстати, на-

7 45 0

писанная белым пятистопным ямбом с большим количеством анжамбманов. *Можно ли в данном случае предположить общий источник? Повлияло ли на* Бродского непосредственно творчество Кузмина? (В своей эссеистике Бродский не уделял Кузмину никакого внимания, но — хотя бы вследствие пребывания в кругу Ахматовой — не мог и не знать о нем.) Эти проблемы заслуживают отдельного исследования, в котором лингвостиховедческие методы могут сыграть важную роль.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974.
2. *Скулачева Т. В.* Лингвистика стиха: структура стихотворной строки // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996.

РИТМ, ЛЕКСИКА
СЕМАНТИКА

Р. КУНЧЕВА
(Болгария)

СТИХОВАЯ СТРОКА И СВЕРХРЕМАТИЧНОСТЬ

Владиславу Холшевникову
с благодарностью

Тема настоящей конференции вызвала у меня желание обдумать критику Михаила Бахтина относительно возможности применения лингвистики и семиотики в исследовании художественного текста. Всем, конечно, известно разграничение, которое он делает между предложением и высказыванием, между единицей языка и единицей общения. Но, бросая взгляд на современную лингвистику, я думаю, что именно высказывание, бахтинское высказывание, становится все более и более актуальным объектом исследования. Так называемая лингвистика дискурса, исследование речевых актов, лингвистическая прагматика, почти полное перекрытие семантики и прагматики, как, например, во взглядах Анны Вежбицкой, модель «Смысл-Текст», разрабатываемая Апресяном, Мельчуком, Жолковским и другими, исследования Арутюновой и других в области семантики, иногда с прямыми ссылками на Бахтина, — все эти явления говорят, что сейчас мы находимся в другой научной ситуации. Если взглянем на самую близкую научную область, а именно на семиотику, то увидим, что понимание знака как тождества уже не работает, что семиотика кода является вспомогательной для семиотики порождения знака, что дерево различительных признаков уступает свое место представлению о бесконечном семиозисе, семантической сети и лабиринте. Новая научная парадигма предполагает появление новой проблематики. Вопрос, которым я здесь ограничусь, звучит так: как сказываются новые идеи в области семантики на исследовании стиха?

Возвращаясь к критическим высказываниям М. Бахтина, можно сказать, что противопоставление между предложением и высказыванием — это противопоставление между аналитичной единицей и функциональной единицей. Вот пример. В структурной лингвистике значение слова исследовалось при помощи компонентного анализа. Это позволяло сопоставить план выражения

и план содержания, сопоставляя семы и фонемы. Сейчас, когда как метафора для семантического поля явилось понятие ризомы, мы должны переосмыслить наши взгляды на план означающего. Процессы, происходящие в лингвистике и семиотике, должны оказать влияние и на исследования в области стиховедения.

Какой характер имеют единицы стиховедения? Когда мы говорим о стиховой строке, что же мы, в сущности, имеем в виду: единицы языка или единицы речи? Если мы чувствуем дескрипцию исчерпанной, то какие у нас основания автоматически считать, что стих — это явление дискурса? В свое время Роланд Барт сказал, что творческие феномены находятся в области трансгрессии между системой и синтагмой. Мне хочется принять это положение как исходное и рассматривать именно эти переходы, не отождествляя стиховую строку ни с единицами языка, ни с единицами речи.

В качестве примера я рассмотрю стиховую организацию стихотворения Иосифа Бродского «Натюрморт» и остановлюсь на некоторых положениях М. Бахтина, которые считаю продуктивными для исследования стиха в семантическом аспекте. Перед нами короткий стих, акцентного типа, преобладающая длина строки 6 слогов, сплошная мужская рифма, четверостишие с перекрестной рифмой, 10 частей, каждая из которых состоит из 3 четверостиший.

М. Бахтин считает, что границы между предложениями, словосочетаниями, синтагмами, словами — относительны и условны. Границы высказывания в диалоге, наоборот, явно определены. Границы стихового членения тоже явно фиксированы в графической форме. Бахтин определяет эти границы как композиционное членение. Для него эти композиционные членения суть «этапы словесной порождающей деятельности, суть периоды единого напряжения, суть моменты, достигающие некоторой степени законченности не самого содержания, изнутри его определенные, но моменты активности охвата содержания извне, определенные направленной на содержание деятельностью автора, хотя, конечно, существенно проникающие в содержание эстетически — адекватно оформляющие его, а не насилующие» [1]. Отметим ключевые слова: форма как членение; этапы порождающей деятельности; моменты активности охвата содержания извне.

Посмотрим с этой точки зрения на первое четверостишие Бродского.

Вещи и люди нас
окружают. И те,
и эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте.

В плане языка оно состоит из 3 предложений. В плане речи первое из них

будет иметь свое самое сильное смысловое ударение на последнем слове: «Вещи и люди нас **окружают**». Очевидно, что, прочитавши так это предложение, мы не можем сохранить стиховое членение. Если же мы поставим эмфатическое ударение на слове «нас»: «Вещи и люди **нас** окружают» — мы тем самым подчеркнем слово в рифменной позиции и этим, конечно, изменим смысл, но опять не сможем осуществить стиховое членение, потому что эмфатическое ударение, как известно, подчиняет все остальные, а фразовая граница невозможна между ремой и темой, т. е. между «нас» и «окружают». Мы оказываемся в парадоксальной ситуации. Если рассматривать «вещи и люди нас окружают» на уровне речи, мы не сможем реализовать стиховое членение. Для этого надо поставить маркер ремы и на слово «**нас**» и на слово «**окружают**».

Оказывается, что в осуществлении стиха как текста наблюдается процесс «сверхрематичности»: «сверх», потому что такое расположение ремы, — сохранение ремы на слове «окружают» и превращение «нас» из темы в рему — не задано семантико-синтаксическими правилами. То, что Бахтин называл «этапы порождающей деятельности», я бы переформулировала так: каждая стиховая строка есть повторяющийся акт производства композиционной единицы, которая семантически и, следовательно, интонационно не совпадает с единицей речи. Стиховая строка — это повторяющийся акт, порождающий семантическую весомость там, где в речи ее быть не должно. Следующие два стиха:

...окружают. И те,
и эти терзают глаз.

Оба стиха имеют границы, которые совпадают с синтаксическими границами. Являясь дейксисом, «и те, и эти» имеют маркер ремы так же, как и «глаз», являющийся последним членом предикатной синтагмы.

Последний стих строфы оформлен как предложение.

Лучше жить в темноте.

Возвращаясь к утверждению Бахтина, мне хочется подчеркнуть, что сказанное относится не только к членению, которое не совпадает с единицами языка, но и к тем случаям, когда такое совпадение имеет место. То есть целью исследования семантики стиха не является просто указание на совпадение или на несовпадение стихового и языкового членения (или, иначе говоря, — семиотика кода не достаточна сама по себе). Она, так сказать, работает для семиотики порождения знака.

Это означает также, что объектом исследования в области семантики стиха являются те смыслы, которые порождаются только при реализации стихотворного текста. Те смыслы, которые мы извлекаем на уровне языка, существуют до момента акта чтения и участвуют в нем как действия языкового кода. «И те, и эти» являются ремами, но в этом стихе Бродского они, оставаясь ремами, получают новые значения — первая часть в позиции рифмы получает выделение. Симметричность словосочетания продолжает функционировать, потому что это код языка, но встречает оформляющее действие автора посредством стиховой организации. Это зона встречи автора с читателем, это зона не дедукции, а абдукции, когда читатель, если он хочет понять интенцию автора, должен построить гипотезу, чтобы найти объяснение, почему автор построил именно так свой текст. А эти абдукции встречают подтверждения или неподтверждения в ходе осмысления целого стихотворения.

Литература

1. *Бахтин М.* Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 64.

Э. КЛЕНИН
(США)

НОРМА И РЕМИНИСЦЕНЦИЯ В ИСТОРИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ А. А. ФЕТА

В своих мемуарах Афанасий Фет вспоминает о том, как он начал свою переводческую деятельность. Еще ребенком, не умея писать по-русски, он читал на немецком языке стихи для детей. Он перевел одно стихотворение на русский язык и, выучив перевод наизусть, побежал к матери с требованием, чтобы она записала его шедевр [1.*16—17*].

Это было в середине 1820-х годов. Характерно, что под старость он еще помнит его и включает в мемуары и немецкое стихотворение, и свой русский перевод. Первым чтением по-русски, о котором он вспоминает, тоже были стихи. Через десять лет, не позже 1837 г., Фет уже писал оригинальные стихи по-русски [1.*115*]. Таким образом, в последние годы своей жизни Фет, по-видимому, любил вспоминать о начальных этапах развития своего поэтического самоощущения. Не только мемуары, рассказы и эссе, но и его поздние стихи содержат прямые и косвенные напоминания о первых опытах поэта. Стихи первой книги Фета [2], например, были почти полностью отвергнуты более поздними редакторами и не были включены в основное собрание фетовских стихотворений (далее: ОС) [3.*709 715*]. В свои последние годы, однако, поэт не только вернулся к одному из стихотворений Гете[1], впервые переведенных им в юности и опубликованных в его первом сборнике [2.*89*], но он также восстановил одно из своих ранних стихотворений в стиле Гете, впервые опубликованное там же[2]. В собрании стихов, опубликованном в 1888 г. [5], Фет перепечатал несколько стихотворений 40-х годов, раньше появившихся в сборнике 1850 г., в том числе «диалог» (как он его назвал) «Соловей и роза» [6]

---

[1] «Прекрасная ночь», перевод гетевского стихотворения «Dıe shóne Nacht» [3.*832*].

[2] Гетевский стиль стихотворения «Когда петух .» впервые комментируется А. Григорьевым который оценивает его отрицательно [4]

Способность Фета «любить свои воспоминания» [7] осложняет для исследователя анализ фетовского текста. Реминисценции из прошлой творческой деятельности поэта в его книгах и в отдельных стихотворениях ведут к тому, что ранний и поздний Фет смешиваются в единый образ поэта вне точно определенного исторического контекста. Эффект усиливается еще тем, что история фетовских текстов бывает неясная, а иногда сложная. Фет писал стихи в течение 55 лет, если не больше, и за это время написал приблизительно тысячу стихотворений, оригинальных и переводных. Естественным контекстом для его первых стихов был романтизм, и в тщательной статистике Э. Эгеберга [8,9] выявляется сильная преемственность романтического словаря и словаря Фета. Но можно ли считать весь словарь Фета одинаково «романтическим»? Если он отошел от романтической лексики, то когда и насколько? А когда он в конце жизни так культивировал воспоминания первых лет, вернулся ли он и к прежней лексике?

Из-за сложности истории фетовских текстов полной ясности в их периодизации не может быть. Неизвестен даже год написания многих стихотворений, особенно в его первых сборниках [2,6]. Только два стихотворения первого сборника попали в ОС, и мы будем условно считать, что они были написаны в 1840 г. Так как второй сборник получил цензурное разрешение в 1847 г., то стихи в нем не могли быть написаны позже. Те из них, которые там появились впервые, наверное, были в большинстве своем написаны не раньше 1845 г., потому что иначе они публиковались бы в журналах 1842 1844 гг., когда Фет жил в Москве и довольно широко печатался. Вслед за Б. Бухштабом мы датируем такие стихотворения 1847 г. с оговоркой, что это датировка приблизительная.

Несмотря на условности в датировке многих текстов, можно сказать более или менее точно, что половина фетовских текстов в стихах, не считая некоторых длинных переводов с немецкого (переводы «Германна и Доротеи», потом «Фауста»), драматических переводов с английского и всех переводов с латинского, была написана до конца 1857 г. Половина стихов, то есть половина всех строчек всех текстов в стихах, за исключением того же материала, находится в текстах, написанных до конца 1858 г. Наконец, половина всех слов находится в текстах, написанных до конца 1856 г. Если же посмотрим только ОС, то распределение материала, как и можно было бы ожидать, окажется другое: Фет написал половину стихотворений ОС до конца 1862 г., а половину после. Временное распределение стихов и слов, однако, является приблизительно таким же, как в более полном корпусе. Соответственно поздние стихотворения ОС являются даже более короткими, чем ранние стихотворения ОС (средняя длина — 13 строк вместо 16,5 строк), между тем как средняя

длина текстов полного корпуса немного растет (от примерно 18 стихов в каждом тексте до 20).

Из-за неточности датировки многих стихотворений нецелесообразно анализировать временное распределение корпуса в масштабах отдельного года. Можно, однако, считать вместе, например, стихотворения, написанные после появления сборника 1840 г., но опубликованные, когда Фет еще был студентом в Москве. Если мы ограничимся такими довольно крупными разделениями, пользуясь, с одной стороны, точной датировкой, когда она у нас есть, а с другой, появлением собраний фетовских стихотворений как центров, вокруг которых организуется остальной корпус, то получается, что стихи Фета довольно легко разделяются на пять количественно почти равных частей. В таблице 1 показаны результаты такого анализа полного корпуса (столбец Б) и ОС (столбец В):

Таблица 1

А	Б	В
I	приблизительно 1838—1845 гг.	приблизительно 1840—1845 гг.
II	приблизительно 1846—1856 гг.	приблизительно 1846—1856 57 гг.
III	1857 1867 гг.	1856 57—1866 гг.
IV	1869—1881 гг.	1867 1886 гг.
V	1882—1892 гг.	1887—1892 гг.

Часто говорится о неравном распределении фетовского творчества во времени: сравнительно мало стихотворений в ОС относится к 60-м и 70-м годам. Если, однако, учесть короткие переводы, поэмы и стихотворения, не вошедшие в ОС, то количественно его работа оказывается несколько более ровной.

Если мы разделим словоупотребления в наших текстах таким же образом, как стихи, то появляется следующая группировка:

Таблица 2

А	Б	В
I	1833 1843 гг.	до 1845 47 г.
II	1844—1855 гг.	1845 47 1856 гг.
III	1856—1859 гг	1857 1866 гг.
IV	1860—1883 гг.	1867 1886 гг.
V	1884—1892 гг.	1887 1892 гг

Целых 20°о всех слов в поэтических текстах Фета находятся в текстах, относящихся к четырехлетнему периоду от 1856 по 1859 г. Стихи тех же четырех лет составляют 17,3°о всех стихов Фета. Как можно было бы ожидать, са-

мое интенсивное словоупотребление в ОС приходит позже: самым коротким интервалом здесь являются последние шесть лет жизни поэта. Известно, что стихотворения последних лет не прошли того процесса отсеивания, который прошли более ранние стихотворения. Тем не менее почти 25% всех словоупотреблений в ОС находятся в текстах, написанных не позже 1847 г.

Слова разных частей речи появляются почти одинаково часто в текстах всех периодов. Для удобства ограничимся прилагательными, распределение которых в полном корпусе дается в таблице 3 (число словоупотреблений показано в столбце В):

Таблица 3

А	Б	В
I	1838—1844 гг.	2378
II	1845—1854 гг.	2206
III	1855—1859 гг.	2513
IV	1860—1883 гг.	2161
V	1884—1892 гг.	2215

Чтобы сохранить вместе как можно больше слов из текстов, которые были, по всей вероятности, написаны в один и тот же год, мы в ОС будем различать не пять временных групп стихотворений, а только четыре. В таблице 4 показано распределение прилагательных форм в стихотворениях ОС.

Число словоупотреблений в каждой группе дается в третьем столбце:

Таблица 4

А	Б	В
I	1840—1847 гг.	1217
II	1848—1858 гг.	1241
III	1859—1883 гг.	1202
IV	1884—1892 гг.	1270

Далее мы будем рассматривать прилагательные только в ОС, существенно отличающемся от остального материала нашего корпуса и потому нуждающемся в отдельном анализе.

В таблице 5 указаны в порядке частотности (столбец А ранг, столбец Б — частотность) 50 самых частых по нашим расчетам прилагательных в ОС Наши результаты несколько расходятся с теми, которые получил Эгеберг, потому что у него, в отличие от нас, в прилагательные включены наречия и другие слова, формально совпадающие с прилагательными, например, слово *тихо* в строчке *Тихо вечер догорает.*

Таблица 5

А	Б	В	А	Б	В	А	Б	В
1	54	молодой	18	30	вечный	32	22	прекрасный
2	53	полный	19	29	ясный	35	21	рад
3	52	чистый	20	28	легкий	35	21	весенний
4	48	светлый	21	26	готовый	35	21	безмолвный
5	46	живой	22	25	старый	35	21	немой
6	43	милый	22	25	первый	35	21	земной
7	40	яркий	24	24	вешний	40	20	бледный
7	40	нежный	24	24	белый	40	20	свежий
7	40	ночной	24	24	холодный	42	19	далекий
10	38	последний	24	24	тайный	42	19	новый
11	37	больной	28	23	близкий	44	18	благовонный
12	34	золотой	28	23	пышный	44	18	блаженный
13	33	душистый	28	23	вечерний	44	18	былой
14	32	темный	28	23	святой	44	18	веселый
14	32	тихий	32	22	прозрачный	48	17	теплый
16	31	родной	32	22	безумный	48	17	дальний
16	31	сладкий				48	17	тяжелый

В Табл. 6 показан ранг каждого слова из Табл. 5, отдельно для каждого периода, отмеченного в Табл. 4. Довольно редкий случай представлен таким словом, как (20) *лёгкий*, который занимает один и тот же ранг в трех из четырех диахронических групп в нашем корпусе и даже в четвертой группе остается приблизительно на том же месте. Самое частое прилагательное *молодой* меняет свой ранг, но опять не на много. Более типичными, однако, являются слова, занимавшие довольно высокий ранг у молодого Фета и более низкий ранг в поздних стихотворениях или наоборот.

Таблица 6

		I	II	III	IV			I	II	III	IV
1	молодой	6	7	3	2	7	ночной	8	9	5	17
2	полный	1	1	14	24	10	последний	40	1	4	51
3	чистый	19	3	1	6	11	больной	24	19	14	3
4	светлый	3	9	12	6	12	золотой	16	9	27	10
5	живой	33	13	6	1	13	душистый	8	8	27	36
6	милый	6	5	27	4	14	темный	19	27	14	10
7	яркий	19	9	2	24	14	тихий	2	77	112	17
7	нежный	16	4	6	17	16	родной	24	13	12	17

16	сладкий	11	27	73	6	32	прекрасный	14	27		24
18	вечный	40	128	6	4	35	рад	53	54	27	17
19	ясный	5	27	43	51	35	весенний	120	27	19	24
20	легкий	19	19	19	24	35	безмолвный	40	13	53	51
21	готовый	120	27	14	10	35	немой	75	19	43	24
22	старый	53	13	9	83	35	земной	53	77	9	51
22	первый	33	19	19	36	40	бледный	11	54	112	83
24	вешний	40	221	19	6	40	свежий	14	77	112	36
24	белый	8	19	73	126	42	далекий	24	54	53	51
24	холодный	75	54	14	14	42	новый	40	54	53	24
24	тайный	40	54	9	36	44	благовонный	53	77	112	14
28	близкий	6	128	73	36	44	блаженный	75	77	43	17
28	пышный	24	54	112	10	44	былой	53	54	27	51
28	вечерний	24	13	27	126	44	веселый	53	47	27	83
28	святой	11	128	19	83	48	теплый	16	54	112	126
32	прозрачный	75	13	27	36	48	дальний	75	47	43	51
32	безумный	24	6	112	126	48	тяжелый	120	27	43	51

Слово (2) *полный*, например, распространено в ранних стихотворениях Фета (обычно в краткой форме: «Я полон дум, когда закрывши вежды» и в его поэзии второго периода («Я образ твой ловлю перед разлукой, я, полон им, и млею, и дрожу [«An die ferne Geliebte Бетховена»], а потом уже становится менее частым. Такой же является судьба слов (13) *душистый* и в особенности (24) *белый,* тогда как слова (40) *бледный* и (48) *теплый* становятся довольно редкими уже в 50-е годы. Отход слова (19) *ясный* кажется равномерным, тогда как (28) *святой* (которое Фет употребляет значительно меньше, чем другие поэты, с которыми его сравнивает Хетсо [11]) является довольно частым не только в ранних стихотворениях, но и в стихотворениях третьего периода. Чаще в поздних стихах, чем в ранних, появляются прилагательные (5) *живой,* (11) *больной* и (18) *вечный,* причем первые два равномерно повышаются по рангам, тогда как слово *вечный* в 50-е годы даже реже, чем раньше, а во второй половине корпуса стоит уже на 6-м и потом на 4-м месте.

На основании таких примеров можно видеть контраст между ранним и поздним Фетом. Но бывают и сходства, соединяющие наши группы I и IV и отделяющие их от промежуточных периодов. В своем позднем творчестве Фет восстанавливает слова ((6) *милый,* (14) *тихий, (*16) *сладкий),* хорошо служившие ему в молодости, и редко употребляет некоторые слова ((10) *последний,* (22) *старый*), сравнительно нечастые в его первых стихотворениях, но ставшие потом уже частыми. В поздних стихах самые распространенные у

Фета прилагательные склонны употребляться или чаще, чем в стихотворениях всех предыдущих периодов, или, наоборот, реже, чем когда-либо раньше.

Если учесть не самый ранг каждого слова, а только общее направление его употребительности в фетовском творчестве, то ясно, что движение слов на более высокий или низкий ранг является постепенным: если считать самый высокий ранг, достигнутый данным словом, как «1», самый низкий — как «4», а промежуточные — «2» и «3», то разница между соседними во времени рангами чаще всего является минимальной, то есть не больше (+/–)1. Если мы рассчитаем все теоретически возможные модели, за исключением случаев типа слова (2) *полный,* в которых один и тот же ранг повторяется, то оказывается, что половина всех интервалов между соседними и несоседними рангами является минимальной. Минимальный интервал наблюдается в 32 случаях из 50 в интервале между первой и второй группой, в 30 случаях между третьей и четвертой. Между второй и третьей число таких случаев немного меньше (28), а еще меньше между первой и третьей (18) и между второй и четвертой (14). По этому критерию, теснее оказывается связь между первой и последней группой (26 случаев), чем между последней и второй или между первой и третьей. Связь между группами III и IV является менее тесной, чем между первыми двумя группами, зато связь последней группы с первой сильнее, чем со второй. Самая частая модель «3—4—2—1» наблюдается шесть раз. Эта модель хорошо иллюстрирует общие тенденции материала: два сдвига в ранге являются минимальными, а третий появляется на грани между группами II и III, то есть там, где минимальный сдвиг реже всего. Кроме того, ранг в группе IV является максимальным и узус последнего периода стоит ближе к узусу первого периода, чем второго. Никакая другая модель в нашем корпусе не наблюдается больше, чем три раза, а три модели вовсе не появляются (1 3 2—4, 4—2 3 1, 2—4—1 3).

Таким образом, даже широко распространенные прилагательные у Фета довольно часто оказываются связанными с определенными периодами его творчества, причем самый поздний словарь Фета по-разному связан с непосредственно предыдущим периодом и с словарем раннего Фета.

Вернемся теперь к вопросу о том, насколько лексика Фета связана с лексикой других поэтов. Как замечено выше, статистика вопроса исследована Эгебергом, который рассматривал частотность слов у Фета по сравнению с узусом других поэтов Нормой поэтического узуса служил корпус, собранный Г Хетсо [10]. Слова (существительные, глаголы, прилагательные), употребленные значительно чаще у Фета, чем у поэтов «нормы», считаются Эгебергом и Хетсо «ключевыми» В таблице 7 показаны слова из нашего списка,

считавшиеся у Эгеберга и Хетсо ключевыми. Слова даются в нисходящем порядке «характерности» для Фета.

Таблица 7

1	вешний	6	прозрачный	11	белый	16	холодный
2	больной	7	готовый	12	близкий	17	безмолвный
3	яркий	8	душистый	13	нежный	18	темный
4	рад	9	старый	14	пышный	19	чистый
5	весенний	10	теплый	15	молодой	20	ночной

Если мы посмотрим частотность прилагательных в Табл.7 по данным Табл. 6, заметим, что 8 из 10 (и 5 из первых 5) наиболее характерно «фетовских» прилагательных употребляются сравнительно редко в раннем творчестве Фета: то есть они употребляются, но меньше, чем обычно для Фета, и потому можно считать его узус здесь менее идиосинкратичным и более близким к норме. Ни в одной из других групп не наблюдается такая низкая употребительность ключевых, особенно «самых ключевых» прилагательных. Самой «фетовской» и наименее «нормативной» в этом плане является группа III. Все самые характерные слова употребляются там не реже, чем обычно у Фета, и относительно низкая частотность наблюдается только начиная с 7 места в списке (*душистый*).

Относительную близость к норме у молодого Фета можно рассматривать как отсутствие у начинающего поэта собственной индивидуальности и выражение его готовности учиться у других. Важен еще один момент: норма, установленная Хетсо, является результатом выборок из поэзии главным образом «золотого века», и во всех случаях из стихов, написанных до того 1840 года, когда впервые появились в печати стихи Фета. Таким образом, эта норма по отношению к Фету все больше отходит в прошлое, а выбор слов у Фета продолжает меняться. По отношению к Фету норма «золотого века» служит скорее историческим отправным пунктом, чем орудием синхронного анализа.

Чисто хронологические ограничения нормы, установленной Хетсо, не могут, однако, объяснить, почему удаление от нормы растет у Фета в средних группах стихов, а потом, в самый поздний период, опять уменьшается. Здесь, наверное, играет роль переменившийся дух эпохи: последний из наших четырех периодов начинается только в 1884 г. Сказывается и то, с чего мы начали, — любовь Фета к прошлому: не в том смысле, что он механически брал оттуда слова или выражения, но в том, что он духовно возвращался туда и проводил там в воспоминаниях последние годы своей жизни. Он жил в прошлом, однако, иначе, чем он жил в том же прошлом, когда оно прошлым еще

не стало. Выбор слов поэтому оказывается другим, чем он был в молодости, но он связан со словарем «золотого века» в большей степени, чем в предыдущие годы.

Литература

1. *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.
2. *Фет А.* Лирический пантеон. М., 1840.
3. *Бухштаб Б. Я.* Примечания // *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959.
4. *Григорьев А. А.* Стихотворения А. Фета. М., 1849 // Отечественные записки. 1850. Т. 68. Отд. 5. С. 49—72.
5. *Фет А. А.* Вечерние огни. М., 1971[3].
6. *Фет А. А.* Стихотворения. М., 1850.
7. *Толстой Л. Н.* К читателям // Полн. собр. соч. М., 1913. [Т. 1]. С. 7—9.
8. *Egeberg E.* «Kjaerligheten har ord...» En studie i Afanasıj Fets Diktekunst. Tromsø, 1976.
9. *Egeberg E.* Afanasij Fet als Dichter der Romantik // Scando-Slavica XIX. 1973. S. 43—48.
10. *Kjetsaa G.* A norm for the use of poetical language in the Age of Puškin: a comparative analysis // Meddelelser [Universitetet i Oslo Slavisk-Baltisk Institutt]. 1983. № 33.

[3] Четыре прижизненных издания «Вечерних огней» появились в 1883 1891 гг.

К. Д. ЗЕЕМАН
(Германия)

НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ ПО ТЕОРИИ СЕМАНТИЧЕСКОГО ОРЕОЛА НА МАТЕРИАЛЕ ПЯТИСТОПНОГО ХОРЕЯ

Предварительные замечания

Касательно отношения стиха и семантики существуют, как известно, две крайние точки зрения, а именно:

а) ритм стиха как таковой имеет определенное семантическое предрасположение; в случае пятистопного хорея — ассоциация размера с «шаганием», «хождением», «движением»;

б) или, согласно другой крайности, вся семантика размера стиха зависит только от лексического наполнения.

Исследователи убедительно показали, что ни одна из двух крайностей не является правильной. Вспоминается фраза К. Д. Вишневского: «Нет ни одного стихотворного размера (а также ни одной строфы и ни одного типа архитектоники стиха), который применялся бы исключительно в одной локальной жанрово-тематической сфере» [*5.147*].

На примере многочисленных размеров начиная с 1960-х годов с большим или меньшим успехом были все же показаны некоторые исторически сформировавшиеся типичные способы выражения. Какое это имеет основание? Спрашивается: когда же существуют четкие связи между формой стиха и ее семантикой?

Существуют случаи четкого совпадения размера и жанра на очень общем уровне, при сильном, продолжительном складывании традиции. Таков дистих для элегии (т. е. семантики печали) и эпиграммы, гекзаметр древнего героического эпоса, белый стих в трагедии, сохраняющиеся почти во всех европейских литературах, частично до XX в.[1]

---

[1] См., например, в области драмы «Выстрел» Безыменского, 1930, или «Слава» Гусеева, 1936. Для сатирической комедии, являющейся в то же время подражанием пушкинскому «Борису Годунову», ср. В. Коркия, «Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили». М., 1989, с началом «Еще один последний протокол...»

Можно наблюдать и поздние сочетания стиха и жанра. Так называемый «русский размер» в «Илье Муромце» Карамзина (1795) был представлен еще до того в народной песне Сумарокова «О ты крепкий, крепкий Бендер-град» [1.*54—66*]. Этот размер, четырехстопный хорей с нерифмованной дактилической клаузулой, «предвзятым конструированием» [5.*158*] стал отличительной чертой поджанра «русской народной (богатырской) песни».

Учитывая связь *размера* и *жанра* для экспрессивного ореола, можно установить две вещи.

Во-первых, нам кажется только поверхностно, будто бы две абстракции поставлены в связь друг с другом. Нет, приписывание одного и того же размера происходит в результате подражания конкретным жанровым образцам, порой в результате сознательной пародийной установки на определенное произведение.

Во-вторых, подражание жанру является исключительно *историческим* явлением — θήσει, οὐ φύσει, по установлению, не по природе (Тарановский, по Шапиру 1991, 38).

Итак: самое общее, жанр, размер стиха, обнаруживает себя как самое конкретное. Поэтому не будет противоречием, если мы эмпирически установим: чем реже, чем характернее, чем заметнее размер стиха, тем ярче может быть его семантический ореол, так как выбор редкого размера происходит сознательнее, чем следование по протоптанным путям. Отсюда становится методически ясно, что исследование стиха и семантики направляется прежде всего не на распространенные, а на редко представленные формы стиха.

Пятистопный хорей является таким довольно редко употребляемым, заметным русским метром: двести примеров Гаспарова и Вишневского из XIX в., которые составляют менее одного процента всех текстов [8.*195*], это не так уж много. Поэтому неудивительно, что по хореическому пятистопнику существует немало работ. Достаточно указать на систематические исследования по ореолу этого стиха, а именно: Тарановский [11], Вишневский [6] и Гаспаров [8]. Именно на этот стих ссылался Шапир в своей статье «Семантический ореол метра» 1991 [16.*36—40*]. В этих работах известное стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» занимает центральное место. Семантикой размера этого стихотворения еще до Тарановского занимались Брик [3], Якобсон [17], Томашевский [14] и другие [ср. 16.*37*].

Я имею в виду родство двух прямо и четко связанных произведений или целую цепь таких произведений, не зависимых пассивно от традиции, а активно, сознательно продолжающих ее, согласно современной теории и истории рецепции (восприятия).

В дальнейшем мне придется не раз возвращаться к этому стихотворению

Лермонтова. Я не стремлюсь к систематическому рассмотрению этого известного в XIX и XX вв. типа стиха. Хореический пятистопник здесь служит только иллюстрацией некоторых вопросов, которые я не как стиховед, а как литературовед «со стороны» хотел бы поставить относительно «экспрессивного ореола» [4.*28*], относительно метода его установления. Полный набор примеров мне не важен. Я выдвигаю следующие вопросы:

1. С какой целью должен быть исследован семантический ореол стихотворных форм? Какой познавательный интерес это имеет для русской филологии?
2. Что значит метр в сравнении с ритмом?
3. Что является носителем семантического ореола: метр, ритм, стих, строфа?
4. Наконец, интересно проследить за соотношением стиха и жанра.

1. С какой целью исследуется семантический ореол стихотворных форм?

Пожалуй, эта цель — подробно познакомиться с настоящей традицией лирики и выйти за рамки только хронологической последовательности поэтов, их биографий и их произведений. «Семантический ореол» является способом по возможности конкретного реконструирования того, как отдельное стихотворение получает популярность, которая распространяется через современников, иногда благодаря переложению на музыку или пародированию — пародия всегда признак популярности пародируемого оригинала — и через дальнейшее более или менее открытое подхватывание образцов. Не в этом ли заключается задача написания истории литературы: показать, как литература в деталях — в отдельных произведениях и в отдельных жанрах продолжает действовать на читателя?

Идеальный случай такого конкретного восприятия представляется, когда один поэт ссылается на другого. Так С. Т. Аксаков ссылается в своих поздних воспоминаниях (1856/58) на свое стихотворение «Уральский казак» (1821) по отношению к пушкинской «Черной шали» (1821): это, писал он, «слабое и бледное подражание «Черной шали» Пушкина»[2].

На примере стихотворения Тютчева из денисьевского цикла «Вот бреду я вдоль большой дороги» справедливо было указано на то, что особенно первые строфы у Лермонтова и Тютчева показывают тесное семантико-содержательное совпадение [9.*186* сл., особ. *197*]. Это именно прием пародии, пусть не комической: дословное сходство с пародируемым произведением уже в самом начале вызывает у читателя необходимое ощущение. Сходство текста в самом начале стихотворения, вместе с другими текстуальными параллелизмами,

---

[2] *Аксаков С Т.* Собр соч. М., 1956 Т 3. С. 51.

имеет явную функцию напоминания исходного текста, как свидетельствуют пародии на стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», например, пародия Н. А. Добролюбова «Грустная дума гимназиста» («Выхожу задумчиво из класса», 1860) или В. С. Курочкина «В ресторане» («Прихожу один я к Доминику...», 1860).

И другие стихотворные пародии показывают, как важно соответствие *начал* стихотворений. Среди многих примеров назову только «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...» Некрасова — пародию на известное стихотворение Лермонтова «И скучно, и грустно, и некому руку подать...» (1840)[3]. Но в случае лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» до сих пор не было уделено внимания важным для восприятия зачинам стихотворений: вместо них учитывалась любая строка. Так, у Есенина слова «Выхожу я на высокий берег» представляют собой лишь третью строку его стихотворения «Мечта» (1918), и в песне Исаковского «Катюша» («Расцветали яблони и груши...», 1938) слова «Выходила на берег Катюша» образуют также лишь третью строку первой строфы. Эта строка «Выходила на берег Катюша...», при известной склонности Исаковского к лексике и синтаксису народной поэзии, имеет большее сходство с имитацией народной песни «Прилетела *на берег* синица...» (1762—1763) Сумарокова (см. Тарановский [11.*300*] с указанием на стихотворение Ф. Берга «Из-за моря птицы прилетали» и литературу, связанную с ним) и еще «Вылетала голубица на долину» в песенниках Прача [10.II.*15*] и Бернарда [2.*11*][4].

Если наша цель восстановления семантического ореола состоит именно в реконструкции верной преемственности лирических текстов, то употребление того же самого размера само по себе является уже фактом литературной эволюции. Мы имеем дело со специальным случаем интертекстуальности, то есть сознательного восприятия более раннего стихотворения или целого ряда более ранних стихотворений по их формальным признакам, еще без обращения внимания на их семантические черты.

Именно это можно наблюдать при жанре *песни* Песня, благодаря своему напеву, более популярна, более ощутима. Ее тексты могут напоминать друг друга по ритму и без особенного текстуального соответствия тем и мотивов. Я это показал на примере довольно известной сатирической песни Льва Толстого, сочиненной во время Крымской войны.

---

[3] О градации текстуальных совпадении в русских стихотворных пародиях см [12.*82 109*, особ 98 102

[4] *Сумароков А П* Избр. произведения Л , 1957 С 279; ср народную песню «Птицы» [15 I.*123*] (по Гаспарову [7.*72*])

Как четвертого числа
Нас нелегкая несла
Горы отбирать (bis)

На такую популярную мелодию (может быть, и на несколько мелодий) были написаны 80 стихотворений — романсы, арии, любовные песни, солдатские и военные песни, сатирические тексты, песни забайкальских каторжан и рабочие революционные песни [12.*125—153*][5].

В первую очередь здесь необходимо учитывать характер размера стиха. Поэтому переходим ко второму вопросу.

2. Что значит метр в сравнении с ритмом?

Ритм, будучи заполнением общего метра, образует наиболее индивидуальное в стихе. Уже в пределах одного стихотворения он оживляет движение метра от строки к строке. Все же можно установить в стихотворениях постоянный ритм, ритмическую инерцию, которая придает данному стихотворению свой метрический характер. Так, по-моему, и в хореическом пятистопнике надо различать несколько *вариантов* данного метра. Все исследователи в своих работах принимали это во внимание, различая *лирический* и *эпический* (повествовательный) хореический пятистопник, однако недостаточно последовательно. Они подразделили варианты хореического пятистопника по семантике, по синтаксису стихотворных зачинов или по отдельным мотивам. Именно в этом смысле Гаспаров говорил о различных «семантических *окрасках*» внутри данного семантического ореола [16]. Есть, во-первых, безразличный хореический пятистопник, с некоторыми пиррихиями на любых местах в стихе, как в примере из Кюхельбекера «При исходе 1841 года» (1841):

ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ⊥ ∪ ⊥ (∪)
Что скажу я при исходе года?
Слава богу, что и он прошел!
Был он для изгнанника тяжел.
Мрачный, как сибирская природа.

Повторять ли в сотый раз: «Все тленно,
Все под солнцем дым и суета»?
Не поверят! Тешит их мечта!
Для людей ли то, что совершенно?

[5] Этой статье послужил основанием мой доклад 1979 г. в Ленинграде, в ИРЛИ.

Ноша жизни однозвучной, вялой,
Цепь пустых забот и мук и снов,
Глупый стук расстроенных часов,
Гадки вы душе моей усталой!

Очень может быть, что этот хорей был перенят в России из немецкой поэзии, как это конкретно доказывал Гаспаров [8.*198*, *207*]. На влияние немецкой лирики на русскую традицию пятистопного хорея намекала еще Астахова [1.*55*].

Старше этой обыкновенной формы хореического пятистопника два стихотворения типа народного эпического сказания, с совсем другими ритмическими признаками, взятыми из скандинавских, сербских и русских народных песен.

Вот первый вариант с *дактилическими* окончаниями, без рифмы. Сюда относятся «Отрывки из сказания об Ольге» (1836) Зинаиды Волконской.

(1) Велика звезда взошла палящая...[6]
◡◡±◡'◡–◡'◡◡

Ко второму типу с *женскими* окончаниями относится стихотворение Бенедиктова «Воспоминание» (1852), 183 стиха на смерть Жуковского и Пушкина. Тематика смерти здесь играет меньшую роль, потому что стиховое оформление с женским окончанием, без рифмы, без строфики, в эпической манере, не указывает на лермонтовский цикл.

(2) И Жуковский отлетел от мира,
Кончена молитва этой жизни...
◡◡'◡'◡–◡'◡

Оба, как уже показано Тарановским и особенно Гаспаровым, восходят к русским былинам. Тарановский [11.*295*, *291*] указывает на былину «рябининского типа», пример которого он видит в былине «Илья Муромец и Калин царь», в записи А. Ф. Гильфердинга, II, № 75:

Так тут старыя казак да Илья Муромец
Выходил он со полаты белокаменной,
Шел по городу он да по Киеву,
Заходил в свою полату белокаменну...
◡◡'◡ ◡◡'◡|'◡◡

---

[6] В царстве муз. Московский литературный салон Зинаиды Волконской. М , 1987. С. 74 сл.

Интересно было бы найти пример более ранний, чем 1830 г.

Лермонтовский тип существовал задолго до самого Лермонтова, не только у Тургенева, а и у Дельвига в «Сонете», написанном в Ревеле в 1827 г. Это, кажется, один из самых редких русских сонетов с хореем вместо законного ямба.

А. А. Дельвиг. Сонет (1827, напеч. 1832)

Что вдали || блеснуло и дымится?
Что за гром || раздался по заливу?
Подо мной || конь вздрогнул, поднял гриву,
Звонко ржет, || грызет узду, бодрится.

Снова блеск... || гром, грянув, долго длится,
Отданный || прибрежному отзыву...
Зевс ли то, || гремя, летит на ниву
И она, || роскошная, плодится?

Нет, то флот. || Вот выплыли ветрилы,
Притекли || громада за громадой;
Наш орел || над русскою армадой

Распростер || блистательные крилы
И гласит: || «С кем испытать мне силы?
Кто дерзнет || и станет мне преградой?»

Благодаря сплошным женским клаузулам стихотворение имеет отношение и к десятисложнику (сербскому desetérac): ср. начальную строчку: «Что вдали блеснуло и дымится?...» с сербской «Što se bjeli u gori zelenoj?», переведенной Гете в «Klaggesang der Asan-Aginica», «Was ist Weißes dort am grünen Walde? / Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?». Этот перевод Гете был переложен на русский язык А. Х. Востоковым как «Жалобная песня благородной Асан-Агиницы» («Что белеется у рощи у зеленыя? .», 1827)[7]. Востоков предпочел здесь народный размер с тремя ударениями (пеон третий) с дактилическим окончанием.

Синтактико-семантическая структура у Востокова и Дельвига одинакова: в начале обоих стихотворений находим так называемое «отрицательное сравнение» славянского фольклора. А по ритму «Сонет» Дельвига уже совсем со-

[7] «Северные цветы на 1827 г.». С. 277, цит. по: Мастера русского перевода Л., 1968. I С. 128 132.

ответствует лермонтовскому: постоянная цезура и очень слабая ударность первого и предпоследнего иктов.

Лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» от обыкновенного хореического пятистопника отличается тремя особенностями, нам уже хорошо известными: 1) цезура после третьего слога, которая 2) вместе с отказом от ударения на первом слоге воспринимается как анапест; 3) отказ от ударения в предпоследнем икте.

Получается довольно своеобразное оформление хореического пятистопника:

Выхожу || один я на дорогу
∪∪ ' || ∪ ́∪ – ∪ ́∪

1 Выхожу || один я на дорогу;
Сквозь туман || кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. || Пустыня внемлет Богу,
И звезда || с звездою говорит.

2 В небесах || торжественно и чудно!
Спит земля || в сиянье голубом...
Что же мне || так больно и так трудно?
Жду ль чего? || жалею ли о чем?

3 Уж не жду || от жизни ничего я,
И не жаль || мне прошлого ничуть;
Я ищу | свободы и покоя!
Я б хотел || забыться и заснуть!

4 Но не тем | холодным сном могилы...
Я б желал   навеки так заснуть,
Чтоб в груди | дремали жизни силы,
Чтоб, дыша,   вздымалась тихо грудь;

5 Чтоб всю ночь, | весь день, мой слух лелея,
Про любовь   мне сладкий голос пел,
Надо мной | чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб   склоня ся и шумел.

Всего:		20 строк
в них с цезурами:		20 строк
в них	4 й икт безударен	11
	4 й икт односложен·	5, всего. 16 – 80%

Говорить о традиции лермонтовского стихотворения — значит, подразумевать, что более позднее стихотворение следует именно этому ритму, а не только хореическому пятистопнику вообще. Вот как пример пародия Лизандера (1844) (см. Гаспаров [8.*211*]).

Дм. Лизандер. Ночью. 15 июня 1844 года.

1 Уж давно || последний луч заката
Догорел || на небе голубом.
Уж давно || сижу я под окном.
Бог весть чем || душа давно объята...

2 Я не жду || полночного свиданья.
Нежных уст, || лобзающих в тиши:
Что мне в них? || И что в них для души?
И к чему || ей новые страданья?

3 Я не жду || родного сердцу друга,
С кем бы мог || делиться сердцем я;
Где они, || где верные друзья
Светлых дум || и мрачного недуга?

4 Я не жду || и ласки вдохновенья,
Снов души || и их волшебных грез:
И к чему б || их ночи дух занес
В эту грудь — || в холодный мрак забвенья?

5 Что ж гляжу, || сон мирный забывая,
Все гляжу || на синий небосвод?
И чего ж, || чего так жадно ждет
И трепещет сердце, ожидая?

6 Ждет оно, || чтоб небо голубое,
Полно звезд, || раскинулось над ним.
Ночь кратка. || Сиять не долго им.
Умертвит || их утро золотое.

7 Погляжу || тогда, как, погасая
Все они, || бедняжки, в свой черед
И совсем || погаснут... Грудь вдохнет
Их судьбу || с судьбой души сличая:

8 И она, | безумная, не много
Дней и лет || торжественно горит...

Скоро гаснет... Скоро ль отлетит
И совсем || туда, на лоно Бога?

Всего:		32 строки:
в них с цезурами		30 строк
в них	4-й икт безударен	17
	4-й икт односложен	7; всего: 24 = 75%

Этот тип является уже четвертым вариантом хореического пятистопника.

3. Что является носителем семантического ореола: метр, ритм, строка или стих вообще, а также рифмовка и строфика?

Все прежние попытки установления экспрессивных ореолов сводятся к тождественности не стихотворных стоп, а стихотворных строк. Исследован был не просто хорей, а трех-, четырех-, пятистопный хорей и т. д. И это правильно. А рифма и строфика чаще всего при этом оставались незаметными. Если целью ставится по возможности точное, по возможности конкретное установление восприятия, тогда следует принимать во внимание как ритм, так и клаузулу, рифмовку и строфику. Я на это уже указал. Но все-таки надо добавить, что, например, бенедиктовское «Воспоминание» (1852) уже из-за отсутствия строфики вовсе не помещается в наследие лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...»

4. Стих и жанр

Уже сказано, что надо сравнивать метр и его семантику и по *жанрам*. На эту задачу указала уже Астахова [1.*55*]. Распределение 137 стихотворений в хореическом пятистопнике по жанрам в одной таблице у Вишневского [6.*99*] недостаточно, так как они распределены по количествам, без учета датирования стихотворений, без различения оригинальных и переводных стихов. Например, там названы 30 элегий, 13 медитативно-дидактических рассуждений, 13 примеров гражданской лирики, 12 сатирических и шутливых стихотворений, 24 примера любовной лирики, 19 примеров эпических жанров, баллад и т. д. Все это надо, по-моему, еще раз проверить подробнее.

Если, скажем, стихотворение Лермонтова принадлежит к элегии, романсу или песне, то, например, стихотворение Апухтина «Королева» (ок. 1869), длинная историческая *баллада*, не причисляется к «лермонтовскому циклу», хотя Апухтин использовал эту традицию в своем элегическом стихотворении «Современным витиям» («Посреди гнетущих и послушных...», 1861), которое не совсем идентично по строфике, но по лексике и синтаксису очень близко лермонтовскому образцу.

Апухтин. Современным витиям (1861)

1 Посреди || гнетущих и послушных,
Посреди || злодеев и рабов
Я устал || от ваших фраз бездушных,
От дрожащих ненавистью слов!
Мне противно лгать и лицемерить,
Нестерпимо — отрицаньем жить...
Я хочу || во что-нибудь да верить,
Что-нибудь || всем сердцем полюбить!

2 Как монах, || творя обет желанный,
Я б хотел || по знойному пути
К берегам || земли обетованной
По песку || горячему идти;
Чтобы слезы падали ручьями,
Чтоб от веры трепетала грудь,
Чтоб с пути, || пробитого веками,
Мне ни разу не пришлось свернуть!

3 Чтоб оазис в золотые страны
Отдохнуть || меня манил и звал,
Чтоб вдали || тянулись караваны,
Шел корабль — || а я бы все шагал!
Чтоб глаза || слипались от дороги,
Чтоб сгорали жаждою уста,
Чтоб мои || подкашивались ноги
Под тяжелым бременем креста...

Всего:		24 строки:
в них с цезурами		15 строк
в них	4-й икт безударен:	12
	4-й икт односложен:	6; всего: 18 = 75%

Таким образом, говоря о проблематике семантического ореола, хотелось бы обратить внимание специалистов-стиховедов на то, что при сочетании семантических и формальных признаков стиха (семантического ореола) мы обязаны сосредоточить наше внимание не только на семантических элементах, мотивах (как путь, смерть, любовь и т. д.), а и на формальных разновидностях (вариантах) одного и того же метра.

Литература

1. *Астахова А.* Из истории и ритмики хорея // Поэтика: Временник Отд. словесных искусств Гос. института истории искусств. 1. Л., 1926 (Reprint, München, 1970). С. 54—66.
2. *Бернард М.* Песни русского народа, собр. ... М. Бернардом. Ч. 1—4. СПб., 1866.
3. *Брик О. М.* О стихотворном ритме: (Доклад 1.VI.1919); ср. ИРЯ АН СССР. Отд. источниковедения. Ф. 20. Л. 57; (цит. по: Шапир, 1991, 39)
4. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
5. *Вишневский К. Д.* К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст 1976. М., 1977. С. 130—159.
6. *Вишневский К. Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хорея // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 94—113.
7. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.
8. *Gasparov M. L.* The Semantic Halo of Russian Trochaic Pentameter: Thirty Years of the Problem // Elementa / Ed. V.V. Ivanov. N.Y., 1996. 2. P. 191 214.
9. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
10. *Львов Н.* Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иоганом Прачем. СПб., 1806. I—II.
11. *Тарановский К.* О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists I. The Hague, 1963. P. 287—332.
12. *Seeman K. D.* Ein Strukturtypus des russischen Volksliedes // Die Welt der Slaven. 26 (1981) S. 125—153.
13. *Seeman K. D.* Zu Praxis und Theorie der russischen Versparodie // Zeitschrift für slavische Philologie. 43 (1983). S. 82—109.
14. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М., 1958.
15. *Чулков М. Д.* Собрание разных песен. Ч. 1 3 с прибавлением. СПб., 1770—1773. (*Чулков М. Д.* Сочинения. Т. 1. СПб., 1913).
16. *Шапир М. И.* Семантический ореол метра. Термин и понятие. (Историко-стиховедческая ретроспекция) // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 36—40.
17. *Jakobson R.* Toward a Description of Macha's Verse (1937) // *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 5. The Hague; P.; N.Y., 1979. P. 465.

С. ГАРДЗОНИО
(Италия)

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА СОНЕТОВ В. Г. БЕНЕДИКТОВА: СООТНОШЕНИЕ СТИХА И ТРОПОВ

Проблема соотношения стихотворных форм с образной организацией текста остается пока открытой. Относится она, конечно, к более общему вопросу соотношения «стих-смысл», но из-за сложности формализации и типологизации высших уровней поэтического текста она пока гораздо меньше разработана чем, например, изучение общих семантических ореолов метрического уровня. И в самом деле, в то время как соотношение между стиховой организацией поэтического текста и его семантикой давно в центре внимания специалистов, применение определенных образных приемов в зависимости от строфико-стиховых черт текста пока не нашло соответствующих способов научного описания. Здесь хотелось бы привести некоторые элементы структурной связи между стиховой формой русского сонета и некоторыми его образными чертами, явно имеющими композиционный характер.

Форма сонета представляет собой уникальный пример исторической, диахронической соотносимости стиха и жанра на разных уровнях — как плана выражения (размер, рифмовка, строфа), так и плана содержания (образ, тема, идеология). Такое явление связано с четкой определенностью жанрово-тематических и композиционных характеристик сонета в зависимости от литературных направлений (классицизм, романтизм, реализм, символизм) и культурных ориентаций (польской, итальянской, французской, английской и т. д.). Дело в том, что сонет как в форме, так и в содержании развертывается в своих четырех строфах одновременно на парадигматическом и на синтагматическом уровнях. В частности, ученые на основании разных трактатов и высказываний поэтов давно уже выявили общие схемы развертывания сонета в явно динамическом понимании его внутренней формы. Таким образом, последняя определяется как последовательность *тезиса, антитезиса* и *синтеза* или, сложнее, как динамическая структура с *завязкой, развитием, кульминацией и развязкой* [*8.67—68; 18.314*]. Конечно, это не значит, что можно «свести сюжетно-тематическое многообразие сонета к единообразию»

[12.*457*], но ясно, что можно определить типы сонета на разных историко-литературных и эстетико-мировоззренческих осях[1].

В конечном счете сонет — это краткая поэма, замкнутое поэтическое оформление мысли, идеи, при котором образное мышление — наиболее удобный способ поэтического синтеза. Четкое соотношение строфико-стихового строения сонета и его внутренней композиции на тематическом уровне безусловно предопределяют данную образную природу. Поэтому небезынтересно проследить роль метафорического строения динамики текста в связи с жанром сонета.

Преемственность русского сонета по отношении к международному петраркизму и к барочной традиции можно проследить уже в поэзии XVIII в., когда вместе с рационалистическим подходом просветительского дидактизма явно можно отметить тенденцию к аллегорическому строению сонета, к двухплановому развертыванию его поэтического дискурса. Данное явление естественно усиливает тенденцию к метафоризации стиха и на основе именно двухплановости аллегорического строения развивает и антитетическое применение образного арсенала. Обстоятельство это, явно подсказанное противопоставлением тезиса и антитезиса в первых двух катренах, или завязкой и развитием, безусловно привело к широкому применению оксиморонных форм образного плана и так называемых поэтических *concetto* [16].

Здесь нет надобности приводить полную теоретическую трактовку кончеттизма и его русского варианта. Стоит только отметить, как в истории русской поэзии четко прослеживаются периоды осложнения и опрощения образного арсенала и как особое осложнение образного арсенала отмечается в поэтике позднего романтизма [9.*202* и сл]. Такое обстоятельство связано с разными культурными влияниями и с эпигонской поэтикой — гибридизацией интертекстуальных соотношений в творчестве русских поэтов-романтиков. Кроме того, и в связи с бурным развитием переводческой практики именно в этот период отмечается широкое применение не только традиционных итальянской и французской форм, но и английского, шекспировского варианта — обстоятельство, которое позволило поэтам противопоставлять два разных разрешения внутреннего кульминационного строения сонета, терцет или двустишие.

Удобном примером сложного соотношения сонетного строения и метафоризма служит поэзия В. Г. Бенедиктова. Об особенностях его метафоризма много писалось, и работы Ю. Тынянова, К. Симкевич [3; 4], Л. Гинзбург [5; 6;

---

[1] Брюсову принадлежит попытка построить «синтетику поэзии». В сонетах это привело к выделению трех типов содержательной структуры сонета [19.*319*].

12] и других, например [10], дали четкое описание его поэтического метода в сравнении с разными тенденциями русской поэтической образной стилистики от Державина и Пушкина до Фета, Полонского и даже до русского авангарда и Пастернака[2]. О его стихе писал Б. Шерр [11]. Что касается, в частности, его сонетов, то можно отметить, что Бенедиктову принадлежит интереснейший цикл сонетов, напечатанный в первом его поэтическом сборнике «Стихотворения» (СПб., 1835). Цикл этот переиздавался неоднократно и всегда приводился как пример лучших достижений бенедиктовской музы. Кроме того, Бенедиктову принадлежат ценные переводы сонетов Мицкевича, Коллара, Шекспира и Ф. Ксавье, которые оказываются удобным материалом для более тщательного анализа его сонетистики.

Цикл «Сонеты» состоит из восьми стихотворений, которые формально и тематически разделяются на два подцикла: первый состоит из пяти сонетов, написанных 6-стопным ямбом, второй — из трех сонетов, написанных 5-стопным ямбом. Первый подцикл строится как программное натурфилософское описание мира явно аллегорического характера, второй — как поэтическое развертывание любовной триады: очарование, разлука и измена.

Пять сонетов первого подцикла тесно соотнесены между собой на разных уровнях: фоническом, интонационно-синтаксическом и тематическом. Их названия сообщают каждому из них точное содержание и образное описание: «Природа», «Комета», «Вулкан», «Гроза» и «Цветок». В первом, программном сонете дается интерпретативный ключ целого цикла и, шире, всей поэзии Бенедиктова. Вселенная не доступна человеческому разуму. Лишь мистически настроенный человек может приблизиться к тайнам прекрасного божьего создания.

Доступен ли тебе ее гиероглиф?
Небесные лучи волшебно преломив,
Раскрыла ли его обманчивая призма?

Есть сердце у тебя: пади, благоговей,
И бойся исказить догадкою твоей
Запретные красы святого мистицизма.

Дальше аллегорический подход к миру и природе, сложная ткань интонационно-фонических структур и развернутое применение неожиданных образных сближений и сопоставлений приводят к реализации своеобразного по-

[2] Д. С. Мирский определяет поэзию Бенедиктова как акробатическое искусство и разделяет предложенное еще Я. Семеновым в «Литературной газете» от 20 и 24 августа 1935 года сближение с Бенедиктовым Пастернака [21.*98*, *214*]

этического комплекса, в котором нетрудно узнать вульгаризованный вариант русской поэзии мысли и неопетраркизма. Каждый сонет представляет собой развернутую аллегорию-сравнение: *комета/мечта*; *вулкан/гений*; *гроза/трудности жизни*; *цветок/песня поэта*, и композиционно все сонеты одинаково строятся по строфам, следуя общим правилам динамической внутренней формы сонета. Но посмотрим сначала чисто стиховое строение подцикла. Как уже отмечено, сонеты написаны 6-стопным ямбом. Данное явление уже значительно само по себе, так как деление цезурой придает не только стиху, но и всей композиции явно симметричный характер. Такая симметричность безусловно отражается не только на интонационно-синтаксическом строении сонетов, но и на их образном развертывании. С точки зрения архитектоники катренов и терцетов подцикл строится по образцу контаминированного французского сонета: АББА+АББА+ВВГ+ДДГ («Природа» и «Комета») и типичного итальянского сонета АБАБ+АБАБ+ВГВ+ГВГ («Вулкан», «Гроза», «Цветок»).

Возьмем для анализа второй и пятый сонет, относящиеся к разным моделям. Приведу оба текста:

Комета

Взгляни на небеса: там стройность вековая.
Как упоительна созвездий тишина!
Как жизнь текущих сфер гармонии полна,
И как расчетиста их пляска круговая!

Но посмотри! меж них неправильно гуляя,
Комета вольная системам не верна;
Ударами грозит и буйствует она,
Блистательным хвостом полнеба застилая.

Зря гостью светлую в знакомых небесах,
Мудрец любуется игрой в ее лучах;
Но робко путь ее и близость расчисляет.

Так пылкая мечта наперсница богов
Среди медлительных, обкованных умов,
Сверкая, носится, и тешит, и пугает.

Цветок

«Как дивно выткан он из красок, из эфира!
Откуда милый гость? Не с неба ль брошен он?

Златистою каймой он пышно обведен;
На нем лазурь небес, на нем зари порфира».

Нет, это сын земли — сей гость земного пира,
Луг — родина ему; из праха он рожден.
«Так, верно, чудный перл был в землю посажен,
Чтоб произвесть его на украшенье мира?»

О нет, вознестись увенчанной главой,
Из черного зерна он должен был родиться
И корень вить в грязи, во мраке, под землей.

Так семя горести во грудь певцу ложится
И, в сердце водрузив тяжелый корень свой,
Цветущей песнию из уст его стремится.

Первый сонет строится на параллели между *кометой и мечтой* (слова сами по себе перекликающиеся: коМЕТА-МЕчТА) и, таким образом, развивает целый ряд дополнительных параллелей (*комета вольная — гостья светлая*; *пылкая мечта — наперсница богов*; *жизнь текущих сфер — мудрец — медлительные, обкованные умы*; *грозит и буйствует — носится и тешит и пугает*) и противопоставлений, как *гармонии полна — системам не верна*. Реализуется он в последнем терцете, где окончательно раскрыта аллегория и где последний стих, кончая антиномической формулой *и тешит и пугает* (ср. второй сонет из Петрарки в переводе И. Козлова: «Не зная, как она смеется и вздыхает», 1835), полностью вписывается в программную идею поэта, по которой «догадкою» можно «исказить запретные красы святого мистицизма». Поэзия должна оставаться на почве недосказанного и пользоваться удивительнъной убедительной силой универсума соотношений и неожиданных совпадений, чтобы, как цветок, из груди певца родилась «цветущая песня».

Гармонию и, одновременно, неверность системам всюду подчеркивают интонационно-синтаксические повторы, семантические сигналы и семантическое притягивание-отталкивание рифменных пар.

Так, зачин первых двух строф грамматически и семантически синонимичен: *Взгляни — Но посмотри...* Зачины первых трех строф семантически почти совпадают *Взгляни — Но посмотри... зря...*, что больше выделяет последний терцет и особенно его первый стих, который является *pointe* всего сонета.

Так, рифменные пары то семантически притягиваются, то отталкиваются: рифмовка *стройность вековая/пляска круговая* противопоставляет идею вечного покоя регулированному вечному движению; рифмовка *созвездий тишина/гармонии полна* подсказывает совпадение тишины и музыки. Рифма *гу-*

ляя/застилая опять противопоставляет и ассоциирует движение и застой; пары *не верна/буйствует она*; *небесах/лучах богов/ умов* по-разному реализуют идею совпадения, и, в частности, последняя содержит смысловую суть сонета: вселенную, построенную божьим умом, как комета, освещает мечта. В противопоставлении «обкованных умов», которые робко измеряют мир и опять «догадкою» искажают божью красоту, мечтатель близок к этой красоте, и близость его тешит и пугает.

Применение антитезы и, в частности, оксиморона в последнем стихе и чаще в последнем терцете — это типологическое свойство самой концепции сонета петраркизма и барокко. В русской поэзии, в этом смысле, после известного высказывания В. К. Тредиаковского о мысли «либо острой, либо важной, либо благородной» [7.*387*; 19.*18—48*], отмечается целая традиция, начиная с Хераскова до модернизма. Изысканный поэт XVIII в. Алексей Ржевский дал программое развертывание такого приема, например, в своем курьезном «Сонете, заключающем в себе три мысли» (1761). См. его заключающий терцет:

Противен мне тот час, коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз, минутой счастлив той
Смущаюся всегда, и весел, коль с тобою.

В поэзии Бенедиктова оксиморон явление обычное, выступает он как решающий элемент всей его образной системы, как явно мишурный прием украшения, но не без более глубокого идеологического значения, как мы уже заметили в связи с «Запретными красами святого мистицизма»[3]. Оксимороном завершается третий сонет «Вулкан»: А он, *свирепствуя*, — земле *благотворит*. Здесь, как часто бывает в сонетах в 6-стопном ямбе, оксиморон разделяется симметрично по полустишиям. В сонете «Комета» последний стих, наоборот, трехчастен: *Сверкая, носится, / и тешит / и пугает*.

В русской поэзии XVIII—XIX вв. можно отметить примеры антитезы или оксиморона в конечном 6-стопном ямбе и с двухчастным и трехчастным синтаксическим членением. Первого типа примеры можно отметить у Ржевского: *Зрю* ***прелести*** *твои, но муку зрю свою;* у Николева: *На что мне в свете* ***жить?***.. *Я должен* ***умереть***; у Муравьева: *Как все приемлет* ***жизнь***, *я жду своей* ***кончины***; *А мука мне моя — трудов одна* ***заплата***; у Катенина: *И чем* ***прискорбней жизнь***, *тем* ***радостней могила*** (см. также шутливое противопоставление у Дмитриева: ***Трагедию*** *писать; и написал* ***сонет***); примеры второго у Хераскова: *Я счастья в ней ищу,* ***живу*** *и* ***умираю***; у Деларю: *В нем*

[3] О барочности поэзии Бенедиктова уже писалось [1; 22]

слышит грусть, любовь иünованье; у Кюхельбекера: На ***смерть иль жизнь тебе я вверил младость?***; у Максимова: ***Ты губишь и живешь — о Сердце! — ты мудрец!*** То, что оксиморонность в поэзии позднего гибридного романтизма требует симметричности шестистопника подтверждает сонет М. И. Максимова «Хаос». Все стихотворение написано Я4 за исключением последнего шестистопного стиха: «Ты *мертв* для *радости* и *жив* лишь для *страданья*».

Вообще стремление к симметричности синтаксически-образных сегментов проходит через все сонеты первого подцикла, демонстрируя и тенденцию к сложной звуковой инструментовке стихового ряда. Возьмем сонет «Цветок». В первом катрене интересен пример: *На нем лазурь небес, на нем зари порфира.* Здесь, кроме повтора *На нем*, который подчеркивает симметризм, интересный пример созвучия, близкого к паронимии *зурь/зар,* не такой характерный для того времени, но не редкий именно для поэзии Бенедиктова [15.*167*].

Однако симметричность и антитетичность выступают более явно уже на тематико-образном уровне. Все стихотворение строится на противопоставлении *земля — небо,* в то время как «Комета» строилась на противопоставлении *движение — тишина.* Поэтому весь сонет выткан приметами *неба* и *земли* (*с* ***неба*** *ль брошен он? — лазурь* ***небес*** *— сын земли — гость* ***земного*** *пира — Луг — родина ему —* ***в землю*** *посажен — во мраке, под* ***землей***), и слово *гость* служит как бы связующим звеном: *Откуда милый гость? Не с неба ль брошен он? / сей гость земного пира.* Сближение-противопоставление земли и неба проходит через весь сонет и по горизонтали и по вертикали. Первый катрен — тезис явно «небесный», второй — «земной». Первый терцет объясняет эту *земность,* и второй терцет присоединяет ее к *небесности.* Здесь весь терцет «оксиморонный». Рифмы, но не только рифмы, явно подчеркивают это обстоятельство. В катренах — одинаково *небесность*: эфира/порфира и *земность:* рожден/посажен. В терцетах — динамическое противопоставление *земности* и *небесности*: главой/землей и особенно ложиться/стремится. Здесь оксиморонность *явно* реализуется в вертикальном пространстве.

Вообще весь подцикл строится на противопоставлении *небо/земля.* Это обстоятельство подчеркивается единственным заметным переносом в подцикле:

Громов глухой раскат;   и снова над землей
Небесный пляшет огнь...

(«Гроза»)

Перейдем теперь к краткому анализу второго подцикла. Написан он, как уже отмечено, 5-стопным ямбом. Могло ли бы отсутствие симметричности

повлиять на его образный характер? Три сонета, как уже было сказано, развивают тему любви от первого очарования до полного отказа. Мне уже приходилось писать, что подцикл этот навеян известным пушкинским стихотворением «Я помню чудное мгновенье» и что он как будто развивает и раскрывает сам подтекст пушкинского текста, в котором, как уже отметил Томашевский [14.*76*], нельзя не видеть «вариант петраркизма». В действительности, подцикл Бенедиктова присваивает пушкинский подтекст и развивает его в сонетах именно в духе петраркизма, но без «Беатриче, Лауры или Элеоноры», а с явно анти-идеализирующим пафосом [21].

Три сонета подцикла богаты неожиданными сравнениями и украшениями и вновь явно строятся на тематическом противопоставлении. В первом, программном сонете «Красавица, как райское виденье...» нетрудно отметить пушкинские переклички, хотя без рифменно-стихового совпадения: четырехстопный план элегической вольной рифмовки переведен на пятистопный план сонетной завершенности:

Красавица, как райское виденье,
Являлась мне в сияньи голубом;
По сердцу разливалось упоенье,
И целый мир казался мне венком.

Небесного зефира дуновенье
Я узнавал в дыхании святом,
И весь я был молитвенное пенье
И исчезал в парении немом.

Прекрасная, я вдохновен тобою;
Но не моей губительной рукою
Развяжется заветный пояс твой.

Мне сладостны томления и слезы.
Другим отдай обманчивые розы.
Мне дан цветок нетленный, вековой.

Здесь интересно подчеркнуть различную трактовку понятия *томления* В то время как у Пушкина оно связано с понятием *грусти безнадежной* в печально эстетизирующем духе поэзии гармонической точности, у Бенедиктова вписывается оно в мистически-религиозную концепцию любви. Не случаино именно выражения *молитвенное пенье, парение немое и сладостны томления и слезы* оставили свою печать в поэтической системе А Фета [4 *132*].

Второй сонет, «Когда вдали от суеты всемирнои», строится на сложном переплетении образов *улыбки* и *слезы* Тот факт, что он написан 5-стопным, а

не 6-стопным ямбом, кажется, не безразличен для общего образного строения стихотворения. Но приведем сначала текст сонета:

Когда вдали от суеты всемирной
Прекрасная грустит уединясь, —
Слеза трепещет на лазури глаз,
Как перл на незабудочке сапфирной.

Веселием и роскошию пирной
Ее улыбка блещет в сладкий час, —
Так два листочка розовых, струясь,
Расходятся под ласкою зефирной.

Порой и дождь и светят небеса; —
И на лице прелестной сердцегубки
Встречаются улыбка и слеза.

Как тягостны приличию уступки!
Лобзаньем осушил бы ей глаза,
Лобзаньем запечатал эти губки!

Здесь мимоходом стоит отметить, что в стихе Бенедиктов охотно использует квазипарономические созвучия (см. третий стих *Слеза трепещет на лазури глаз*), и как рифменный ряд *всемирной — сапфирной — пирной зефирной*, частично перекликается на уровне прилагательного с соответствующим рядом сонета «Цветок»*: эфира — порфира —пира — мира*, что и раскрывает особенную звуковую пристрастность поэта. Особенно интересно, что оксиморонное сочетание как-то раздваивается на двустишие: ***И на лице прелестной сердегубки / Встречаются улыбка и слеза;*** на двустишие помещается и симметрический повтор *Лобзаньем....* Вообще последний стих теряет свою исключительную функцию в пользу последнего двустишия. Такое явление еще нагляднее, если рассмотреть переводные сонеты Бенедиктова. Поэт перевел 12 сонетов Шекспира 6-стопным ямбом, не приняв английскую форму сонета. Последний стих часто отмечен симметрической оксиморонностью: *А **пламенной*** любви не холодит ***вода***; *Лишь **влагою** очей, где **факел** тот возжегся*; *Здесь **телом**, там **душой** — покоя не имею*; *Чем больше этот **страх**, тем больше дай любви!*

Мицкевича Бенедиктов переводит (1850—1860 гг.) разными размерами: Х6, Ам 4; Я6. И здесь именно цезурный стих придает последнему стиху особенный антитетический характер: например, ***Божество** не хочет, человек не смеет*; ***С** прошлым зачем же и слезы мои не прошли* (здесь явный каламбур *С*

прошлым/не прошли). Такие формы исчезают в пятистопном ямбе переводных сонетов английского типа из Коллара (1867), где симметричность и антитезы уже строятся на двустишии: *И вольной жизни плыть по океану! / Но — я тогда еще из гроба встану!*; *Взирала бы! А он — превыше туч — / Мир попирал бы, грозен и могуч!*

Уже на примере немногочисленных сонетов Бенедиктова становится очевидным, что применение некоторых образных приемов тесно зависит от метрико-ритмического строения стиха (*размер* и *тип сонета*). Пока трудно определить, можно ли выявить какие-либо точные закономерности, но, кажется, обширное изучение распределения оксиморона в одном или в двух стихах, в двухчастном или трехчастном членении стиха и анализ распределения отталкивающихся и притягивающихся рифменных пар во всем сонете смогут представить совсем новую картину соотношения метрико-строфического и тематически-образного планов. Распределение образно-тематических единиц в связи с фонологической организацией стиха, с семантизацией рифменного строения и с композиционно-синтаксическим членением текста несомненно позволит глубже выявить особенности стихотворного дискурса в его историко-динамическом развертывании.

Вероятнее всего, то, что было здесь отмечено в «акробатическом искусстве» Бенедиктова, становится более осознанным приемом в поэтике русского модернизма, когда принципы синтетики, симметричности и антиномичности приобретают более четкую мировоззренческую и философскую основу. Так, возможно будет точнее определить существование разных традиций, как показывает сосуществование традиционного сонета Блока «О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой...» (1912) (оконч. стих: *Что твой змеиный рай бездонной скуки ад*) и сонетов 1919 г. Василия Гроссмана, в которых антитетичность реализуется в пятистопном стихе: *Сампсонов гнев и скорбь царя Саула*; *Ослепший бард с прозревшею душой* и т. п. Найдется, думаю, и подтверждение новаторского пафоса не совсем забытой поэзии Бенедиктова (Пастернак, молодой Заболоцкий и др.).

Литература

1. *Scevirefs S , Rubini G.* Storia della letteratura russa. Firenze, 1862.
2. *Гроссман Л.* Поэтика русского сонета // Проблемы поэтики М.; Л., 1925. С. 115 140.
3. *Симкевич К* Роль уподобления в строении лирической темы Поэтика. Сб. 3. Л., 1927. С. 44—54.
4 *Симкевич К.* Бенедиктов, Некрасов, Фет / Поэтика. Сб. 5. Л , 1929. С. 105 134.
5. *Гинзбург Л. Я.* Пушкин и Бенедиктов Пушкин Временник Пушкинской Комиссии. М , Л., 1936. № 2. С. 148 182.

6. *Гинзбург Л. Я.* Бенедиктов // *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1939. С. V—XXXVII.
7. *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963.
8. *Гаспаров М. Л.* Сонет // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 67—68.
9. *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
10. *Прийма Ф. Я.* В. Г. Бенедиктов // *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983. С. 5—46.
11. *Scherr B. P.* The Verse Practice of Vladimir Benediktov // Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA. «UCLA Slavic Studies». Vol. 18. Columbus, 1989. P. 297—329.
12. *Вишневский К. Д.* Разнообразие формы русского сонета // Russian Verse theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA. «UCLA Slavic Studies». Vol. 18. Columbus, 1989. P. 455—471.
13. *Гинзбург Л. Я.* Бенедиктов В. Г. // Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 233—237.
14. *Томашевский Б. В.* Пушкин. Т. 2: Юг. Михайловское. М., 1990.
15. *Григорьев В. П., Ковтунова И. И. и др.* Очерки истории языка русской поэзии XX века· Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.
16. *Garzonio S.* A proposito di alcuni aspetti del metaforismo nella poesia russa // *Garzonio S.* Gli orizzonti della creazione. Studi e schede di letteratura russa. Bologna, 1992. P. 79 107.
17. *Гаспаров М. Л.* Русский стих 1890-х—1925-го годов в комментариях. М., 1993.
18. *Шерр Б.* Русский сонет // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1996. С. 311—326.
19. *Бердников Л. И.* Счастливый феникс: Очерки о русском сонете в книжной культуре XVIII — начала XIX века. СПб., 1997.
20. *Гаспаров М. Л.* «Синтетика поэзии» в сонетах Брюсова // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 306—331.
21. *Мирский Д. С.* Стихотворения. Статьи о русской поэзии. Berkeley Slavic Specialties. Oakland, 1997.
22. *Garzonio S.* Vladimir Benediktov autore di sonetti: (Verso e metafora nel romanticismo russo) // Atti del Convegno il sonetto nelle letterature slave (Roma 16—18 Maggio 1998) (in print).

Б. П. ШЕРР
(США)

СТРОФИКА, МЕТРИКА И «ЧУВСТВО КОНЦОВКИ» В СТИХАХ ЛЬВА ЛОСЕВА

О стихах Льва Лосева начали писать недавно, и до сих пор большинство исследователей обязательно упоминают несколько моментов, например, что этот родившийся в 1937 г. поэт начал писать стихи только в 37 лет, то есть как раз в том возрасте, когда умер Пушкин. Далее, многие ученые указывают на то, что, благодаря почтенному возрасту начинающего поэта, даже уже самые первые его стихи были неожиданно зрелыми: «Поэтика Лосева — точное попадание без учебных стрельб» [1.*110*]. И почти все обращают внимание на то, что он прекрасно знает и часто ссылается на русскую и мировую поэзию. Ив. Толстой замечает, что «рожденный по Борхесу, в библиотеке, Лосев явил собою идеального читателя и идеального понимателя литературы» [19.*94*].

Остальные, пожалуй, не всегда идеальные, читатели часто стараются определить связи между Лосевым и другими русскими поэтами. Как известно, в круг друзей-поэтов в Ленинграде в конце 50-х — начале 60-х годов входили Лосев, Владимир Уфлянд, Михаил Ерёмин, Леонид Виноградов, Сергей Кулле; среди их знакомых были Евгений Рейн, Александр Кушнер и Иосиф Бродский. Но, хотя Лосев начал писать стихи позже, чем упомянутые поэты, когда речь идет о влияниях на него, обычно говорят меньше о современниках, чем о ведущих поэтах XIX и XX вв.

В самой первой опубликованной заметке о стихах Лосева Иосиф Бродский писал, что Лосев больше всего похож на члена другой петербургской плеяды, Петра Вяземского [2.*67*]. Джерри Смит в первой статье о стихах Лосева на английском языке утверждал, что поэзия Лосева в некоторых отношениях похожа на стихи двух его предшественников в эмиграции, Владислава Ходасевича и Георгия Иванова [25.*87–88*]. Один рецензент на недавний сборник стихов Лосева [15] сочетает эти замечания и составляет список качеств, которые могут быть описаны «тремя именами... навсегда угнездившимися в русском мифопоэтическом словаре. Вяземский, Ходасевич, Лосев». В поэзии Лосева можно найти реминисценции не только из этих поэтов, но и из

Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Фета, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой и многих других. По Виктору Топорову [20.*168*], Лосев пишет «профессорскую лирику». Критик имеет в виду типичную в Англии и в США поэзию, которая свободнее от внешних влияний, чем «советская» поэзия, но в этом термине есть и намек на литературность его стихов, на то, что он ссылается на всю традицию русской поэзии, и на то, что у него другие поэты часто становятся «персонажами стихов (в сюжетах, темах, прямых обращениях, интертекстуальных связях и намеках)» [7.*96*].

Что касается формальных приемов, Лев Лосев тоже опирается на опыт русского стиха. В его аллюзиях на других поэтов часто чувствуется игра, виртуозность, и такие же качества определяют лосевское стихосложение. Недаром Сергей Гандлевский [4.*198*] называет его лирику «наглядной энциклопедией отечественной версификации». Можно говорить об отдельных случаях; например, Андрей Немзер [15] указывает на то, что стихотворение «Гидрофойл» [13, *43*] подражает «Пироскафу» Баратынского не только в теме, но и в форме: оба стихотворения написаны четырехстопными дактилями и в обоих по шесть шестистрочных строф, рифмующихся ААбВВб. Есть и более общие переклички с традицией. Например, в «Оде на 1937 год» [10.*100—103*] первая строфа (из десяти) имеет классическую для русской оды схему рифм: АбАбВВгДДг. Но потом читатель видит и игру и виртуозность Лосева. В остальных строфах — в каждой другая схема, включая некоторые совсем необычные строфы: аБввБааББа (2-я строфа), аааББвГввГ (7-я), не говоря уже о 6-й строфе с одной нерифмованной строкой или укороченной последней строфе, в которой только семь строк.

В начале этой статьи я предлагаю беглый обзор главных черт лосевского стихосложения, а затем остановлюсь на том, как он употребляет новаторские приемы современной поэзии, чтобы и эффектно и разнообразно возникало «чувство концовки» в его стихах. Материал для статьи — четыре книги стихотворений Лосева [9 10; 13—14], в которых можно найти подавляющее большинство его опубликованных стихов — всего 286 произведений (я условно считал стихотворения, сгруппированные под одним заглавием, но отличающиеся друг от друга метром как отдельные произведения). Есть разночтения между книжными и журнальными публикациями, нередко в пунктуации, иногда в заглавиях (ср. «Песня 66-го полка» и «Из Горация» в журнальном варианте [12.*57—58*], но «Песня десантного полка» и «Из Вергилия» в книжном [13.*47* и *58*]) и порой в тексте (в стихотворении «Сонатина безумия», строка 25, ср. *старик* и *станок*; и что более значительно, в том же произведении третья часть в книжном варианте совсем новая [12.*59 60*; 13.*60—61*]. Очевидно, что книжные варианты более авторитетны, и во всех случаях рассматриваются именно они. Трудно описать эволюцию стихосложения Ло-

сева точно, потому что он очень редко датирует свои стихи. Однако Дж. Смит [25.*77*] утверждает, что произведения в его первом сборнике, «Чудесный десант», построены «почти вполне в хронологическом порядке». Можно предположить, что, как правило, стихотворения в каждой книге написаны более или менее в один и тот же период. В своей последней книге, «Послесловие», он впервые датирует большинство стихотворений, и здесь видно, что в первом разделе, где все стихи связаны с памятью о Бродском, он на самом деле их расположил в хронологическом порядке, но во втором разделе, где самое новое стихотворение написано в январе 1998 г. (что удивительно, в книге, подписанной в печать в феврале того же года), есть и стихи, написанные в 1988 г. — то есть раньше, чем многие произведения в предыдущем сборнике. Таким образом, так как точных данных о датах почти всех произведений в первых трех книгах нет, приходится ограничиваться лишь общими суждениями о диахронии.

Что касается метрики вообще, стихи Лосева не сильно отличаются от общей картины последних десятилетий:

Таблица 1

Формы стиха	Лосев (по Смиту)	Лосев (2 книги)	Лосев (всего)	Советский стих (1958 1980)
Ямбы	42,8%	41,3%	40,2%	46,4%
Хореи	5,7	5,2	4,9	16,9
Трехсложники	31,4	29,3	30,8	24,1
Дольник	13,6	11,5	13,6	9,4
Прочие	6,4	6,3	5,6	3,2
Полиметрические композиции		6,3	4,9	

Первая колонка по Смиту [24.*77*] основана на 140 стихотворениях, опубликованных по 1986 г. Вторая колонка дает цифры для первых двух книг Лосева «Чудесный десант» и «Тайный советник», которые содержат 191 произведение. Для цифр в третьей употреблены все 286 произведений Лосева; четвертая колонка — по Гаспарову [5.*296*]. Лосев употребляет ямбы реже и трехсложники чаще, чем большинство его современников, но особенно бросается в глаза доля хореев, которая составляет только 1 3 «нормы». Говоря о размерах, можно отметить и другие особенности. Например, доля дактилей среди всех трехсложников в поэзии 1960-х и 1970-х годов равна приблизительно 11% [5.*296*], у Лосева 21%. Х5 широко употребительный метр в XX в.: больше 40% всех хореев, от 6 до 10% всех стихотворений. Однако у Лосева всего одно стихотворение написано полностью пятистопным хореем («Я похмельем за виски оттаскан»), причем это одно из его первых произведений.

Если метрика у Лосева вряд ли меняется от сборника к сборнику, то в размерах есть заметные сдвиги. В первой книге чаще всего он использует Я5 (24 из 108 произведений), в последних двух книгах доля этого размера падает до 8%. Ан3 появляется в 13 произведениях в первой книге, но с тех пор он обращается к этому размеру всего 5 раз. Если в первой книге 4 наиболее употребительных размера — все равностопные (Я5, Ан3, Я4, Ам3) и составляют 50% всех произведений, то в последних книгах он довольно часто использует либо разностопные, либо вольные размеры (особенно трехсложники, но и дольники и ямбы), и вообще репертуар размеров у него становится более разнообразным — нет какого-то одного размера, который употребляется так часто, как Я5 в «Чудесном десанте».

Надо сказать, что часто появляются один-два стиха, которые не принадлежат к основному размеру стихотворения, и об этом будет идти речь ниже, в связи с обсуждением концовок у Лосева. Интереснее всего — это тема для другой статьи — его полиметрические композиции. Например, в шести стихотворениях он сочетает ямбические и хореические строки. Бывает, что отдельные секции написаны разными метрами — см. «Двенадцать коллегий» [10.*80—82*], где в первых двух секциях Я5, а в третьей Х5, но есть и стихотворения, в которых куски хореев и ямбов совсем мелкие. Так, в «Частушках о зимней кампании» [10.*57*] в начале строф обычно две-три хореические строки, а в конце одна-две ямбические.

Было бы интересно написать отдельную статью и о строфике Лосева. Здесь мы отметим только главные черты. Он поэт «разнострофики». Вишневский К. Д. [3. *37*] исследовал больше 20 000 стихотворных произведений XVIII—XIX вв.; из них больше 40% написаны «правильными строфами», а меньше 4% — нетождественными строфами (остальные нестрофические). Другими словами, около 90% всех строфических произведений написаны правильными строфами. У Лосева большинство стихотворений строфические: 2 3 в первой книге, больше 3 4 в последних двух. Но приблизительно половина всех его строфических произведений — «разнострофические». Чаще всего, разница в рифмовке; так в «De Profundis» [10.*50*] пять пятистрочных строф, из которых первая рифмуется АбАбб, со 2-й по 4-ю аБаБа, а последняя АбААб. Иногда и размер меняется: в «Тем и прекрасны эти сны . » [9.*116*] пять из шести строф имеют размер Я4442, а одна (вторая) Я4443. Иногда число строк в строфах разное: в «Левлосеве» [10.*79*] 1-я строфа имеет 6 строк, потом — 7, 5, 5. Порой число строк так резко колеблется, что трудно сказать, строфическое ли перед нами произведение или нестрофическое. Как увидим, эта разнострофичность важна для возникновения чувства концовки в стихах Лосева.

Разнородность его строф тоже заметна. Вишневский [3.*56*] замечает, что широко употребительных строфических схем в русской поэзии довольно мало. Что касается современного периода, то диапазон строфических форм в ней стал еще меньше: в 1970-е годы приблизительно две трети лирических стихотворений написаны тождественными 4-стишиями [5.*291*]. Как почти все поэты, Лосев также больше всего употребляет 4-стишия, но даже они иногда необыкновенны: ааХа (третья строка нерифмованная, см. [9.*13* и *77*]) или «Посвящение» [10.*53*], в котором 4 строфы и обе пары 4-стиший рифмуются аааБ вввВ. Несколько раз в его стихах появляются твердые формы — терцины [9.*103—105*], сонеты [например, 10.*58*], — которые обычно тоже имеют нетипичные схемы (см. «Сонет в самолете» [13.*8*], где г-рифма появляется три раза подряд: аБаБ аББа ввГГГв; тоже в «Сонете» [9.*64*]). Есть и скрытый «английский» сонет в первых 14 строках 50-строчного стихотворения «Покуда Мельпомена и Евтерпа» [9.*56*] и еще более скрытый, почти совершенно оборотная онегинская строфа в стихотворении «Пушкин» к концу длинного цикла «Выписки из русской поэзии» [9.*86*]. Лосев порой обращается к так называемым цепным строфам, с которыми экспериментировали поэты в начале века [6.*362—374*]. Вот его стихотворение «Bushmills» (заглавие — марка ирландского виски):

Ирландской песенки мотив	а
сидит, колени обхватив,	а
покачивается перед огнем	б
и говорит: что ж, помянем?	б
Ирландской песенки мотив	а
все позабыв, все позабыв,	а
кроме двух-трех начальных нот,	в
мне золота в стакан плеснет	в
Кроме двух-трех начальных нот	в
и черного бревна в огне,	г
никто со мной не помянет	в
того, что умерло во мне.	г
А чем прикажешь поминать	д
молчаньем русских аонид?	е
А как прикажешь понимать	д
что страшно трубку поднимать,	д
а телефон звонит.	е
	[13 *36*]

Первые три строфы цепные потому, что *а*-рифма продолжается во второй строфе, а *в*-рифма появляется и во второй, и в третьей строфах. Это стихотворение интересно и тем, что поэт здесь употребляет несколько приемов, чтобы возникло «чувство концовки» в последней строфе. Цепь обрывается между третьей и четвертой строфами. Более того, в этой последней строфе пять строк, а не четыре, и самая последняя строка стихотворения — Я3, хотя все другие написаны Я4. Связь между этими приемами и общей поэтикой концовки у Лосева будет обсуждаться ниже.

Пятистишия и особенно шестистишия появляются время от времени у Лосева, и несколько раз он употребляет семистишия. Среди уникальных строф мы видим девятистишия в стихотворении «Марш», которое начинается:

За оркестра вздыхающей тубою	А
под белесой овчинкой небес,	б
притворившись афишною тумбою,	А
ветерком в подворотне, не без	б
холодка по спине,	в
наяву, как во сне,	в
пройти с опаской,	Г
где пахнет краской	Г
и стынет студень на окне.	в

[9.*124*]

Заметим, что рифма в четвертой строке безударная; вообще безударный последний икт нарушает самый строгий, пожалуй, закон классического русского стихосложения. Схема первой строфы повторяется в 3-й и 4-й строфах; во 2-й пятая строка нерифмованная. В конце 4-й строфы — трехстрочная кода, которая повторяет рифмы последних трех строк (ГГв), усиливая чувство концовки. Небезынтересен и вопрос о метре этого стихотворения. Первые шесть строк каждой строфы написаны анапестами (Ан 444422), а последние три — ямбами (Я224), создавая «составной» метр.

У Лосева в строфическом репертуаре нетипичными бывают и восьмистишия. Несколько раз первая половина строфы содержит рифмы *абвг*, следовательно, рифмованные слова могут быть довольно далеко друг от друга. Вторая строфа «Открытки из Новой Англии. 3» [9.*134*] рифмуется *абВгагВб*; так пять строк отделяют первую *б*-рифму (*овдоветь*) от второй (*ведьми*). Можно найти и другие необыкновенные восьмистишия, например *аааБвввБ* в 72-строчном стихотворении «Записки театрала» [13.*23 24*]. Эта строфа напоминает «Речь о пролитом молоке» Бродского, где схема строф *АААБВВВБ*.

В предисловии к «Послесловию» сам Лосев пишет, что до смерти Бродского он отбрасывал «все, что... отдавало Бродским — его интонацией, слова-

рем, остроумием» [14.*5*]. Но все-таки чувствуется на формальном уровне влияние Бродского. У Лосева репертуар строф отличается от строфики Бродского, у которого, например, больше сонетов и меньше строф с нечетным числом строк [21], но и у него наблюдается сходное внимание и способность разнообразить строфику. Более того, мы находим у Лосева некоторые приемы, которые заметны у Бродского. Безударные рифмы в связи с переносом входят в число любимых приемов у Бродского, у которого порой в одном стихотворении появляется несколько таких рифм [23.*188*]. У Лосева лишь по одной такой рифме в стихотворении, но он обращается к этому выразительному приему около 20 раз. Первый русский поэт, у которого рифмы-диссонансы вошли в поэтику, был Хлебников [18.*228—230*]. Из современных поэтов Бродский употребляет этот прием особенно часто, обычно не раз в данном стихотворении [23.*182*]. У Лосева диссонансы также появляются группами; например, в «Стерва ворона закаркала...» есть такие тройные рифмы: *закаркала / зыркала / зеркало / сокровище / несгорающей / стареющий* [10.*92*].

Однако такие рифмы у Лосева не только намекают на возможное влияние Бродского, но и отражают умение, с которым он создает близко связанную со смыслом звуковую инструментовку в своих стихах. Он когда-то написал Борису Парамонову: «Это дело тренировки, многих лет вслушивания, и тогда уже непроизвольно начинаешь писать «звуково» — парономастически, анаграмматически, с богатыми рифмами (все это одноприродные явления). По сути дела и семантическая композиция стихотворения изоморфное этим «звуковым» штучкам явление, и она результат навыка более чем сознательного дизайна» [17.*151*]. Некоторые его стихотворения прекрасно иллюстрируют значительность для его поэзии этого замечания. Сами звуки — основная тема таких произведений, как «М» и «Тринадцать русских» [9.*16* и *70*; см.: 7.*97 98* и также: 16.*220—229*]. Л. Зубова доказывает, что у него «обостренно-чувственное отношение» не только к звукам, но и вообще «к фактам языка» [7.*99*]. Главное то, что для Лосева все приемы, все качества стиха важны до такой степени, что они имеют отношение к смыслу. Эта идея появляется чуть ли не во всех его заметках о поэзии. Так, описывая переносы (которые немаловажны и для его собственных стихов, и для Бродского) у Цветаевой, он пишет, что этот прием «раздвигает границы высказывания, создает глубину, второй план, дополнительный смысл» [11.*278*].

Как сказано выше, было бы возможно сосредоточить внимание на многих аспектах лосевского стихосложения: на метрике, строфике, игре звуков (и на инструментовке, и, как мы еще увидим, на рифмах). Ясно, что он не только прекрасно знает русскую стиховую традицию, но и находит новые возможности, новые пути поэтической выразительности. Но его стихи отличаются и

тем, что в них очень оригинально и сильно выражается «чувство концовки». В своей известной книге «Поэтическая концовка» Б. Смит заметила, что в художественных произведениях имеется не просто конец, а концовка — нечто, придающее им чувство цельности, завершенности, стабильности [24.*1—3*]. Лосев создает концовки по-разному, употребляя огромный запас приемов и классической русской поэзии, и новой, экспериментальной поэзии XX в. Важны в этом отношении и синтаксис, и звуковая инструментовка, но главную роль играют его собственные метрические и строфические опыты.

Иэн Лилли [22] показал, что даже в стихотворении только с двумя 4-стишиями второе не только повторяет первое, чтобы укрепить строфичность произведения, но, посредством неравновесия и контраста, также создает чувство концовки. Рассмотрим такую лирику у Лосева:

Начало было медленно и странно.	А
Курил, помалкивал и наливал вино.	б
Но глянула луна в окно, и Анна	А
испуганно взглянула на него.	б
Ее лицо к его лицу прижато.	А
Глаза закрыты. Губы горячи	б
Им чудится, что за окном, в ночи,	б
брат на убийство подбивает брата.	А

[10.*112*]

По форме это стихотворение совершенно «классическое»: оно написано Я5 (2-я строка — Я6), рифмы точные, строфика обыкновенная. Сразу видно, что звуковые повторы проходят через все стихотворение. В первой строфе эффект переноса усиливается тем, что все звуки слова *Анна* включены в *испуганно*, создавая тот «второй план» смысла, о котором писал Лосев.

Подобным образом связаны соседние слова *глянула луна* и «ложная рифма» *вино окно*, и вообще согласные *л* и *н* — доминантны в этой строфе Но как контактные повторы, так и дистантные могут играть важную роль [см.: 8.*203 206*], и звук *л* связывает первую строфу и начало второй. Звуковая инструментовка в первой строфе довольно тонкая; во второй строфе впечатляют аллитерации взрывных согласных: г во второй строке, б в четвертой. Если в первой строфе глаголы в прошедшем времени, то во второй все действие в настоящем. Во второй строфе другая схема рифм, и так же, как А-рифмы обхватывают средние строки, так слово *брат* появляется и в начале, и в конце последней строки. Такие рамки, наряду с заметными аллитерациями, придают стихам чувство концовки.

Но еще более выразительны те случаи, когда Лосев изменяет размер или делает последнюю строфу короче или длиннее остальных. В стихотворении «Сон о юности» последняя строфа отличается от первых трех. Вот две последние строфы:

Тут юности готический пейзаж, а
где Рейн ярится и клубится Штейнберг, Б
картинкой падает в учебник Б
«родная речь» для миш, серёж, наташ, а

вить, рит (рид) и др., чей цвет волос соломен... А
Но в лампе сна всегда нехватка ватт. б
Свет юности непрост, ерёмин А
и темноват б

[14.*28*]

В последней строфе другая рифмовка — АбАб вместо аББа; но более заметнее изменение состоит в том, что размер в первых трех строфах Я5545, а в четвертой Я5542. Так как основной принцип концовки именно контраст, то для создания метрического контраста можно с одинаковым успехом удлинить или укоротить последнюю строку. Однако Лосев, очевидно, предпочитает делать концовку посредством коротких строк: раз 20 в его стихотворениях последняя строка укорочена, но только пять раз она удлинена. Так, стихотворение «Гидрофойл», которое мы упомянули раньше, написано правильными Д4, а последняя строка Д3. Крайний случай — в стихотворении «Воскресенье. Тепло...» [13.*381*], написанном вольными анапестами. Первые семь строк колеблются между четырьмя и шестью стопами, а. в восьмой, последней строке только одна стопа, совпадающая со словом *Воскресенья*. Резкость этой концовки подчеркивает мотив смерти (в предпоследней строке), и в то же время кольцевая композиция напоминает о цикличности жизни.

Аналогичным образом он иногда кончает строфическое произведение кодои (например, «Марш» см выше), иногда увеличивает либо уменьшает число строк Чтобы показать строфическое разнообразие у Лосева, мы приведем схемы всех строф уже упомянутой «Оды на 1937 год» (каждая строфа отличается от остальных):

1 *АбАоВВ ДДг*	6 *аХоВВВгбсб*
2 *аБввБааББа*	7 *аааББвГвГБ*
3. *аБаБввГаГв*	8 *ааБВаВсВгБ*
4 *аБаБаБвГвГ*	9. *аБаВВагББ*
5 *аБа Б..ДД*	10 *ааББ Бв*

Последняя строфа не только короче, но и отличается от других метром, если в первых девяти строфах господствует Я5, то здесь число стоп — 5, 5, 5, 5, 3, 6, 3. Значит, и строфа, и последняя строка укорочены. Но если последние строки у него гораздо чаще короче, то последние строфы почти так же часто длиннее (см., например, «Bushmills»).

Иногда другой метр появляется в последней строфе. В первых пяти строфах «Холода (1921—1996)» метр — Д4242. В последней строфе рифмическая схема не изменяется, но третья строка — Дк4, а последняя — Ам2. Вот последние две строфы:

Ветер куражится, точно блатной,	а
тучи мучнисты.	Б
С визгом накручивают одной	а
ручкой чекисты	Б
страшные мерзлые грузовики	а
и патефоны,	Б
чтоб заглушать винтовок хлопки	а
и плач Персефоны.	Б

[14.*10*]

Такой сдвиг отражает возможности нового стихосложения; до XX в. это сочетание метров было бы невозможно. Из-за перебоя ритма в самом конце произведения возникает чувство концовки. Такое изменение привлекает внимание именно к последним строкам, к хлопкам винтовок и плачу Персефоны. Важную роль здесь играют и сильные переносы, включая перенос между строфами. Лосев употребляет переносы чаще, чем обычно, в этом цикле стихотворений, посвященных Бродскому, который, как и Цветаева, мастер этого приема. Целый ряд переносов (четыре в пяти строках) создает стремительное движение к внезапному и страшному заключению.

Рифмы в конце произведения бывают особенно интересны. Лосев иногда использует самые неожиданные рифмы: в рифмах появляются отдельные буквы, сокращения, иностранные слова и имена (см. «Сон о юности»). Такие рифмы могут появляться в любом месте в стихотворении; если к концу, тогда они завершают анекдот или просто удивляют читателя (см. окончание первой части «Сонатины безумия»):

Иван только раз выбегал отлить
и в небе буквы читал.
Из-за разросшегося куста
не все было видно ему:

ПОД ЗНАМЕНЕМ ЛЕ
ПОД ВОДИТЕЛЬСТВОМ СТА
ВПЕРЕД К ПОБЕДЕ КОММУ
[13.*60*]

Третья строка с конца нерифмованная, а последние два отрезанных слова входят в точные рифмы. Более тонкий эффект виден в последней строфе «Ультиматума», где, характерно, схема рифм изменяется:

Отдайте мне мое окошко! А
Запрыгну на него, как кошка, А
вальяжно лягу на карниз, б
усы и брови свешу вниз, б
увижу: люди на добычу А
выходят, голос различу б
и, может, что-то промурлычу, А
а, может, лучше промолчу. б
[10.*70*]

Но и сами рифмы интересны тем, что последний слог каждого слова в обеих парах рифм одинаковый. Хотя ударение в первой и третьей строках на предпоследнем слоге, а в четных строках на последнем, слова в одной паре вторят словам в другой. Таковы *-личу* и *-лычу* во второй и третьей строках, но многие из тех же фонем слышны в *промурлычу* и *промолчу*.

Таким образом, из разнообразия соответствий возникает интенсивность. Встречается и другой вид интенсивности, когда стихи допускают двоякое толкование метра. В стихотворении «С грехом пополам (15 июня 1925 года)» 12 строф; с первой по 11-ю рифмовка *абаб,* и метр — разностопные амфибрахии: Ам4242; в двенадцатой другая рифмовка и, кажется, другой размер:

на хищную Яффу, на дымный Пирей, а
на злачный Марсель. б
Блестящих созвездий и мокрых морей а
неслась карусель. б

На гнутом дельфине с волны на волну а
сквозь мрак и луну, а
невидимый мальчик дул в раковину, Б"
дул в раковину. Б"
[13.*68*]

Как в «Ультиматуме», последний слог каждого рифмованного слова в строфе идентичен. В третьей и четвертой строках вместо Ам4 и Ам2 Ам3 и Ам1 с гипердактилической рифмой. Но число слогов то же самое, что в первой и второй строках: это как бы пропуск ударения на последнем икте, обычно запретный. Поэтому, если бы в этих строках (как во всех других) была мужская

рифма, тогда размер был бы тот же, что и в других строфах. Хотя размер изменяется, чувствуется ясное эхо старого размера.

Размер колеблется и в конце следующего стихотворения в том же сборнике — «Кошмар 1995»:

Смотрю в застылые глаза
и говорю: «Ты за?»

Он за.

[13.*69*]

Стихотворение в основном написано Я4. Кажется, что предпоследняя строка — Я3, а последняя — Я1. Тогда рифмовка последних девяти строк этого нестрофического произведения *абабвваaa*. Но из-за того, что все другие строки в этой группе написаны Я4, можно предположить, что на самом деле последние две строки — фактически только одна строка, графически разделенная и с внутренней рифмой, что у Лосева не редкость. Таким образом, и здесь возможно двоякое толкование.

Итак, создавая чувство концовки, Лев Лосев не только употребляет все приемы классического русского стихосложения и отражает влияние некоторых других поэтов, как, например, Бродского, но и расширяет поэтические возможности, применяя оригинальность и ловкость в метрике и строфике. Очень часто появляются к концу его произведений неожиданные, резкие изменения — заметное обогащение звуковой инструментовки, изменение в строфике и размере и возможные двоякие толкования рифмической и метрической структур. Как мы убедились, две тенденции характеризуют его концовки: «укорочение», которое делает концы отрывистыми, и «густота» звуков и толкований, которая замедляет чтение. Пока рано сказать, общие ли это тенденции. Но о лосевском стихосложении можно заключить, что он этими приемами привлекает внимание к концовке, к заключительному мотиву стихотворения, чтобы выделить и подчеркнуть смысл и этого мотива, и произведения в целом.

Литература

1. *Айзенберг М.* Некоторые другие... // Театр. 1991 № 4. С. 98 118.
2. *Бродский И* О стихах А Лосева / Эхо. Париж, 1979. № 4. С. 66—67.
3. *Вишневский К* Введение в метрику // Проблемы теории стиха. Л , 1984 С. 37 57
4. *Гандлевский С* Литература^2 (литература в квадрате) мрачная веселость Льва Лосева Знамя. 1996. № 7. С. 196—199.
5. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М , 1984.

6. *Гаспаров М.* Стих начала XX в.: Строфическая традиция и эксперимент / Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 348—375.
7. *Зубова Л.* Поэтическая филология Льва Лосева // Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 96—103.
8. *Кожевникова Н.* Звуковая организация текста // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль. М., 1990. С. 167 301.
9. *Лосев Л.* Чудесный десант. Tenafly; N. J.: Hermitage, 1985.
10. *Лосев Л.* Тайный советник. Tenafly; N. J.: Hermitage, 1987.
11. *Лосев Л.* Значение переноса у Цветаевой // Marina Tsvetaeva: Actes du 1[er] colloque international (Lausanne, 30.VI.—3.VII.1982). Bern: Peter Lang, 1991. C. 272—283.
12. *Лосев Л.* Повесть временных лет // Арион. СПб., 1994. № 2. С. 41—60.
13. *Лосев Л* Новые сведения о Карле и Кларе. СПб., 1996.
14. *Лосев Л.* Послесловие. СПб., 1998.
15. *Немзер А* Неминуемое неименуемое [Рец. на кн.: *Лосев Л.* Новые сведения о Карле и Кларе] // Сегодня. 1996. 17 сент.
16. *Панн Л.* Новые сведения о Левлосеве [Рец. на кн.: *Лосев Л.* Новые сведения о Карле и Кларе] // Новый мир. 1997. № 1. С. 227—232.
17. *Парамонов Б.* Выживание поэта / Грани. 1986. № 140. С. 149—160.
18. *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. 2-е изд., доп. М., 1982.
19. *Толстой Ив.* «По слухам» Лев Лосев никогда не улыбается... Звезда. 1990. № 9. С. 94
20. *Топоров В.* Лев Лосев Поздние Петербуржцы. СПб., 1995. С. 168.
21. *Шерр Б.* Строфика Бродского / Поэтика Бродского. Tenafly; N. J.: Hermitage, 1986. С. 87—120.
22. *Lilly I. K* Some Structural Dominants in the Russian, German, and English Two- quantrain lyric Style. 1990 Vol. 24. № 2. P 242 265.
23. *Scherr B P.* Beginning at the End. Rhyme and Enjambment in Brodsky's Poetry / Brodsky's Poetics and Aesthetics. L.: The Macmillan Press, 1990. P 176—193.
24. *Smith B H.* Poetic Closure A Study of How Poems End. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
25. *Smith G. S* Flight of the Angels. The Poetry of Lev Loseff Slavic Review. 1988. Vol. 47. № 1. P. 76—88

И. К. ЛИЛЛИ
(Новая Зеландия)

СЕМАНТИКА СТИХА ЮРИЯ КУБЛАНОВСКОГО

I

К настоящему времени Юрий Кублановский является автором восьми лирических сборников. Четыре из них, отражающие его творческую деятельность конца 60-х и 70-х годов [1—2], а потом и ранних эмигрантских лет (3—4), появились на Западе в 80-е годы. В них собраны разные тексты, появлявшиеся в самиздате Москвы и Ленинграда в конце 70-х годов и впервые опубликованные в таких зарубежных журналах, как «Континент» и «Вестник РХД». Первый сборник, «Избранное», был подготовлен к печати Иосифом Бродским (который, так же как и Кублановский, почти совсем не печатался в официальных изданиях) и был издан в США незадолго до вынужденного отъезда автора из СССР в октябре 1982 г. «С последним солнцем», «Оттиск» и «Затмение» вышли из печати во время его пребывания во Франции и ФРГ.

После возвращения на родину в 1990 г. [5.*15*] Кублановский печатает еще четыре сборника в Москве и Петербурге, в 1993—1995 годы. Тогда как «Чужбинное» [16] отражает его лирическое творчество эмигрантских лет, в сборнике «Число» [7] опубликован широкий подбор стихотворений с конца 60-х по ранние 90-е годы. Сборник «Памяти Петрограда» [8] посвящен стихам на данную тематику разных лет, а «Голос из хора» [9] состоит из дюжины стихотворений начала 90-х годов.

В общей сложности в этих сборниках напечатано 560 лирических текстов объемом в 12848 строк. До своего вынужденного отъезда на Запад Кублановский опубликовал 388 текстов, 7632 строки. В них трехсложные размеры занимают 40,4% из всех строк, ямбы — 27,7%, хореи — 13,5% (то есть двусложные размеры в целом — 41,2%), а неклассический стих 18,4%. Из того, что было написано во втором периоде, в сборниках напечатано 192 текста объемом 5216 строк, то есть в среднем тексты намного длиннее по сравнению с текстами раннего периода: не 19,67 строк, а 27,17 строк. Доля трехсложников поднимается до 59,3%, однако двусложников в два раза меньше их доля сокращается до 19,9%.

Метрический репертуар Кублановского, таким образом, достаточно консервативен. Примечательно только то, что трехсложные размеры занимают у него большую долю текстов и строк в ранний период творчества и еще большую долю в эмигрантские и послесоветские годы.

II

Интересно проследить, меняется ли характер лирики Кублановского при переходе ко второму периоду его творчества. Ведь поэт на целых восемь лет был физически оторван от любимых и родных его сердцу российских мест, от друзей, ему приходилось привыкать к новым языкам и к новому образу жизни.

Благодатным материалом для сравнительного изучения семантики стиха Кублановского доэмиграционного периода и последующего времени служат шесть отдельных размеров: четырехстопный ямб (до 1982 г. — 765 стихов, с 1984 г. по 1992 г. — 188 стихов), четырехстопный хорей (до 1980 г. — 274 стиха, со времени приезда на Запад по 1987 г. — 89 стихов), трехстопный дактиль (до 1981 г. — 124 стиха, с 1983 г. по 1994 г. — 125 стихов), трехстопный амфибрахий (с 1969 г. по 1981 г. — 188 стихов, со времени приезда на Запад по 1993 г. — 369 стихов), трехстопный анапест (с 1970 г. по 1981 г. — 684 стиха, со времени приезда на Запад по 1993 г. — 421 стих), а также наиболее частый у Кублановского неклассический размер, трехиктный логаэд типа 0.2.1.(1) (с 1977 г. по 1981 г. — 312 стихов, со времени приезда на Запад по 1992 г. — 132 стиха).

Из-за большого количества стихов, написанных четырехстопным ямбом и трехстопным анапестом в течение раннего периода по отношению к последующему времени, среди ранних стихотворений оставлен без внимания каждый второй текст. Таким образом, для этих размеров от раннего периода разобраны соответственно 324 и 350 стихов.

Переходя к ритмическому разбору материала, можно отметить достаточно четкую перемену ритмического профиля двусложных размеров и логаэда при переходе от ранних лет к последующему периоду (см. Табл. 1). В каждом размере средняя ударность падает в эмиграции и в последующие годы. В четырехстопном ямбе можно увидеть любопытный переход от ритмического типа XIX века (II икт сильнее, чем I икт) к ритмическому типу XVIII века (I икт сильнее, чем II икт). Напротив, в трехсложных текстах почти все икты сильные Это говорит о том, что характер стихотворений, написанных в первых трех размерах, меняется после отъезда поэта за границу. Не исключено, что тексты, написанные в трехсложных размерах после отъезда, тоже отличаются от того, что было сочинено ранее, хотя и не так сильно.

III

С целью уточнения характера раннего творчества Кублановского по сравнению с поздним были разобраны слова основных частей речи (существительные, глаголы, прилагательные, причастия) по количеству слогов по шести размерам и для обоих периодов. Как показывает таблица 2, падению средней ударности соответствует удлинение слогового состава ведущих частей речи. В четырехстопном ямбе, в результате ослабления ударности по первым трем иктам (от 74,6% до 63,3%), значительно прибавляется средняя длина слогов (от 2,62 до 3,29). Аналогичные, но менее сильные тенденции отмечаются в четырехстопном хорее: количество сильных иктов падает от 76,0% до 68,5% и соответственно средняя длина главных частей речи поднимается от 2,52 до 2,83 слогов. То же можно сказать о логаэде (количество сильных иктов падает от 92,3% до 89,8%; средняя длина главных частей речи поднимается от 2,35 до 2,59 слогов).

Поскольку ритмический профиль трехсложников почти не меняется, то соответственно не меняется и средняя длина главных частей речи. На деле и в трехстопном дактиле средняя длина слов главных частей речи повышается во втором периоде (от 2,35 до 2,59 слогов); более всего — среди существительных (от 2,22 до 2,54 слогов), менее всего — среди прилагательных, а среди глаголов и причастий фактически убавляется.

До некоторой степени этой тенденции содействует то, что дактилические рифмы, которые типично представлены более длинными словами, чем женские и мужские рифмы, встречаются чаще во втором периоде, чем в первом. Между тем следует отметить, что средняя длина общей стихотворной строки у Кублановского не проявляет тенденции к увеличению после его отъезда из страны в октябре 1982 г. В качестве примеров разобраны стихотворения 1976 г. и 1988—89 гг., распределение по группам размеров которых соответствует в общих чертах распределению для данных периодов.

до 1982.	18,4°o	40,4°o	27,7°o	13,5°o	
1976:	15,2°o	40 8°o	35,7°o	8,3°o	(1043 строки)
1982—1994·	20 8°o	59,3°o	12,6°o	7,3°o	
1988 1989:	23,1°o	62,0°o —	9,1°o	5,8°o	(1111 строк).

Как явствует из таблицы 3, во всех шести типах стиха средняя длина строк значительно сокращается, хотя у ямба с хореем меньше, чем у неклас сических и трехсложных размеров. Отступают во втором периоде, например, пятистопный хорей, хорей с правильно чередующимися 4- и 3-стопными строками (Х4343), четырехстопный дактиль и амфибрахий, трехстопный ана-

пест, трехударный дольник, на их смену приходят трехстопный дактиль и амфибрахий, двустопный анапест. Такая тенденция имеет больщое значение для семантики стиха, поскольку в более коротких строках рифмы, которые одновременно играют смысловую и музыкальную роль, занимают все больше места в строке.

Итак, преобразование стиха Кублановского при переходе ко второму периоду творчества состоит прежде всего в понижении частоты ударений в четырехстопном ямбе, в четырехстопном хорее, в логаэде (Табл. 1) и в соответствующем повышении длины слов главных частей речи (Табл. 2). Однако в целом, в лирическом творчестве Кублановского после октября 1982 г. длина стихотворной строки значительно сокращается (Табл. 3).

IV

Представляется совсем неожиданным, что процесс преобразования стиха у Кублановского сильно отличается от того, как преобразуется стих у Инны Лиснянской. Ее уход от официальной культуры в 1979 г. в связи с скандалом вокруг альманаха «Метрополь» отмечается, скорее всего, в более широком обращении к серьезным темам посредством удлинения стихотворной строки. Отступают у нее в течение 1980-х годов более короткие размеры (трехстопный хорей и дактиль, четырехстопный хорей и ямб, трехударный дольник), она чаще пользуется такими более длинными размерами, как пятистопный хорей и ямб, шестистопный хорей и ямб, четырехстопный амфибрахий, четырехударный дольник. То же можно сказать в общем плане о творчестве Иосифа Бродского эмигрантского периода [10].

Что касается частоты ударений, то у Лиснянской в четырехстопном ямбе перемен нет, а в ее четырехстопном хорее отмечается, наоборот, повышенная частота ударений. В период ее творчества в рамках советской культуры в среднем первые три икта бывают сильными в 73,2°₀ случаев, а в 1980-е годы в 86,1°₀ случаев (Табл 4). Аналогично в четырехстопном хорее средняя длина частей речи понижена   средняя их длина сокращается от 2,59 слогов до 2,34 слогов (Табл. 5), причем средняя длина стихотворной строки не меняется при переходе к «неофициальному» периоду творчества (Табл. 6).

V

Для того чтобы показать на примерах значение отъезда Кублановского из СССР для семантики и стиля его поэзии, был предпринят анализ его лирики, написаннои четырехстопным ямбом, как ярчайший пример преобразования ритмики и как следствие семантики стиха Кублановского на уровне ритмики и синтаксиса.

Взяты, во-первых, такие ритмико-синтаксические формулы:

(1) прилагательное (причастие) + существительное, попадающие на сильных 2 и 4 иктах, при безударном 3 икте, например: *А петербу́ргская земля́* (1968);

(2) существительное + прилагательное (причастие), попадающие на сильных 2 и 4 иктах, при безударном 3 икте, например: *ветра и тя́ги гужевы́е* (1986).

До октября 1982 г. среди текстов, написанных четырехстопным ямбом, встречается всего 4 строки первого типа и 2 строки второго типа из 765 строк, в последующий период их соответственно 17 и 7 из 188 строк. То есть строки таких типов встречаются значительно чаще после отъезда поэта из страны.

Во-вторых, во второй период Кублановский начинает употреблять в четырехстопном ямбе синтаксически радикальные переносы типа прилагательное (причастие)/существительное:

Житуха, жизнь — в её единственном
числе, не емлющем дробей... (1984)

Он также употребляет в том же стихотворении обратный тип переноса (существительное/прилагательное):

Почувствовав ожесточение
отроческое по весне...

Таких синтаксических формул лишь в четырехстопном ямбе насчитывается пять за 1984—1987 годы, между тем их вовсе нет в предыдущий период.

Наряду с такого рода переносами, в четырехстопном хорее и трехстопном амфибрахии второго периода встретилось по одному случаю переноса еще более радикального типа, когда на рифменной позиции находится предлог:

Меж патиновых ветвей
ив плакучих в день октябрьский
горько кормит лебедей
Людвиг избранный... Баварский,
опуская руку за
всякой всячиной в корзине.
Вдруг во весь экран ГЛАЗА... (декабрь 1982)

Когда роковая блестит на
дневном небосклоне звезда,
где столь бескорыстно, безбытно... (1990)

VI

В заключение предложим сравнительный разбор семантики стиха Кублановского первого и второго периодов. Идеальную реализацию двух тенденций предлагает пара стихотворений, оба из которых посвящены теме поэзии и состоят из шести катренов. В отношении средней длины слов, принадлежащих главным частям речи, оба из них типичны для того периода, когда они были написаны (среднее для раннего периода — 2,62 слогов, а здесь — 2,71; среднее для второго периода — 3,29 слогов, а здесь — 3,32). Это — «Светило за холмы садится...» (Стихи о русских поэтах. 2. 1977) и «Судьба стиха — миродержавная...» (1987). Между тем второе стихотворение представляет собой намного более зрелый текст как по тону, так и по охвату темы. Круто падающий профиль его ударности (87,5% — 58,3% — 41,7%) сильно отличается от профиля ударности стихотворения, написанного десятью годами раньше (70,8% — 62,5% — 66,7%). В нем поэт говорит на основании большого жизненного опыта, приобретенного им в эмиграции. Его лексика более изысканная. В среднем прилагательные почти на один слог длиннее, чем в стихах о Баратынском (3,94—3,00). Кроме того, первый текст точно отражает синтаксический консерватизм раннего Кублановского: синтагмы без исключения совпадают с стихотворной строкой. Наоборот, в «Судьбе стиха» отмечаются три случая переноса типа прилагательное/существительное, из которых два более сложных встречаются в конце:

> Участники того тревожного
> дворцового переворота
> мы, алчущие невозможного
> ползка, броска и перелета.

Зрелый период творчества Кублановского, наступивший после его вынужденного отъезда из страны в октябре 1982 г., находит отражение в его лирическом творчестве, прежде всего в четырехстопном ямбе и хорее, в его обращении к более длинным словам и словосочетаниям при несколько расшатанном стихотворном синтаксисе. То, что Лиснянская, ставшая «внутренним эмигрантом» в 1980 г., нашла другую дорогу к удлинению стихотворного слова, лишь убеждает в необходимости научного анализа семантики стиха в отношении творчества каждого отдельного русского поэта.

Приложение

* * *

Светило за холмы садится,
и сумерки пришли домой,
где в тесном кабинете длится
у Баратынского запой.
Ждал вдохновенья как подарка,
и, открывая поставец,
он знает, что в судьбе помарка,
и выступает, как истец.

...Сороковые-золотые:
жандарма купол голубой,
и западники молодые
ведут беседы меж собой.
А здесь — где страх пытает душу
и у камина зябнет Лель,
Настасья, приготовьте мужу
на узком канапе постель.

Что не в Италии счастливой
он умирал, обманно-бодр,
а дома — с нежностью пугливой
спартанский омывая одр,
звезда над ярославским трактом
взошла судьбе наперерез,
покуда длинноклювый дактиль
ее не ухватил с небес

* * *

Судьба стиха — миродержавная,
хотя его столбец и краток,
коль в тайное — помимо явного —
заложен призрачный остаток.

Нерукотворное содеется
и до конца не дастся в руки,
спасётся не уразумеется
ни встреченное, ни в разлуке.

Казалось бы, давно за скобками
судьбы — Отечество и вера
в орла с змеиными головками,
как всякая земная мера.

ан, с вьюгою разноголосою
скольженье по тропе неровной,
что танец с голубоволосою
Елизаветою Петровной.

...Когда и тайное и явное
в силке забьются шелкокрыло,
на воле уцелеет — главное,
чья неопределимость — сила.

Участники того тревожного
дворцового переворота
— мы, алчущие невозможного
ползка, броска и перелёта.

Таблица 1

Профиль ударности лирики Кублановского

	До октября 1982 г.				С октября 1982 г.			
Икты	I	II	III	IV	I	II	III	IV
4-ст. ямб	82,4	83,3	58,0	99,7	76,6	70,7	42,6	100
Среднее I—III			74,6				63,3	
4-ст. хорей	69,7	98,9	59,5	100	68,5	97,8	39,3	100
Среднее I III			76,0				68,5	
Логаэд 0 2.1(1)	96,8	87,8	100		98,5	78,4	98 5	
Среднее I—II		92,3				89,8		
3-ст. дактиль	95,2	99,2	100		92,8	99,2	100	
3-ст. амфибрахий	100	98,9	100		99,5	97,8	100	
3-ст. анапест	99,4	99,4	100		99,3	98,6	100	

Таблица 2

Лирика Кублановского. Средняя длина частей речи (по слогам)

	До октября 1982 г.					С октября 1982 г				
Части речи	сущ.	глаг.	прил.	прич.	средн	сущ	глаг.	прил.	прич	средн.
4-ст. ямб	2,33	2,69	3,13	3,86	2,62	2,85	3,09	3,81	4,27	3,29
4-ст. хорей	2,31	2,55	2,86	3,52	2,52	2,39	3,20	3,17	3,90	2,83
Логаэд	2,19	2,30	2,85	2,78	2,35	2,36	2 50	3,08	3,33	2,59
3-ст. дактиль	2,22	2,92	3,09	4,25	2,61	2,54	2,78	3,19	4,13	2,87
3-ст. амфибрахий	2,28	2,62	3,04	4,06	2,58	2,44	2,56	3,03	3,69	2,66
3-ст анапест	2,40	2,75	2,96	3,76	2,64	2,39	2,74	3,15	4,04	2,73

Таблица 3

Среднее число слогов в строке у Кублановского

	1976		1988—1989	
	Слогов:Строк	Среднее	Слогов:Строк	Среднее
Неклассические размеры	1607:159	10,11	1865:257	7,26
Амфибрахий	795:75	10,60	1531:200	7,66
Анапест	2871:280	10,25	2766:333	8,31
Дактиль	876:71	12,34	811:156	5,20
Ямб	3473:372	9,34	821:101	8,13
4-ст. ямб	882:102	8,71	342:36	9,50
Хорей	713·86	8,29	502:64	7,84
В среднем	10335:1043	9,91	8296:1111	7,47

Таблица 4

Профиль ударности лирики Лиснянской

	1966—1977				1980—1989			
Икты	I	II	III	IV	I	II	III	IV
4-ст. ямб	81,6	82,2	60,5	100	84,8	85,6	51,7	100
Среднее I—III			74,8				74,2	
4-ст. хорей	80,4	93,0	46,2	100	97,9	91,7	68,8	100
Среднее I—III			73,2				86,1	

Таблица 5

Лирика Лиснянской. Средняя длина частей речи (по слогам)

	1966—1977					1980—1989				
Части речи	сущ.	глаг.	прил.	прич.	средн.	сущ.	глаг.	прил.	прич	средн.
4-ст. ямб	2,36	2,88	3,02	4,00	2,65	2,49	2,65	2,92	3,42	2,62
4-ст. хорей	2,27	2,64	2,94	3,82	2,56	2,21	2,60	2,35	4,00	2,34

Таблица 6

Среднее число слогов в строке у Лиснянской

	1966—1977		1980—1989	
	Слогов·Строк	Среднее	Слогов:Строк	Среднее
4-ст. ямб	1292:152	8,50	1521·178	8,54
4-ст. хорей	1093:149	7,64	366·48	7,63

Литература

1. *Кублановский Юрий.* Избранное. Анн Арбор, 1981.
2. *Кублановский Юрий.* С последним солнцем. Париж, 1983.
3. *Кублановский Юрий.* Оттиск. Париж, 1985.
4. *Кублановский Юрий.* Затмение. Париж, 1989.
5. *Kasack Wolfgang* Die russische Schriftsteller-Emigration im 20 Jahrhundert. München, 1996.
6. *Кублановский Юрий.* Чужбинное. Стихотворения. М., 1993.
7. *Кублановский Юрий.* Число. М., 1994.
8. *Кублановский Юрий.* Памяти Петрограда. СПб., 1994.
9. *Кублановский Юрий.* Голос из хора. Париж; М.; Нью-Йорк, 1996.
10. *Lilly I. K.* Семантика стиха Инны Лиснянской // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 80—88.



ФОНЕТИКА, РИФМА, СТРОФИКА

Л. В. ЗЛАТОУСТОВА
(Москва)

ФОНЕТИЧЕСКОЕ СЛОВО В СТИХЕ И В ПЕНИИ

Исследование функционирования и структуры фонетического слова в стихе, музыке и прозе относится к числу проблем, далеких от завершения в науке о звучащей речи, ибо их разработка связана с изучением универсальных свойств речи, что в свою очередь составляет общебытийные свойства человека — его психофизиологические данные, социальные данные, знания о мире [1].

Универсальной характеристикой фонетического слова является его ритм, поэтому в дальнейшем фонетическое слово будет именоваться ритмической структурой (PC). Речевой ритм не ограничивается повторяемостью однотипных фонетических слов; для стихотворных произведений огромную роль играет стиховая строка, а в прозе — синтагма и далее единицы более крупной размерности.

В производстве речи ритм выполняет весьма существенную функцию. По отношению к логической и семантико-понятийной системе языка речевой ритм является своего рода надстрочным элементом. Взаимодействуя в механизме речи со смысловой стороной языка на глубинном уровне работы речевого динамического стереотипа, речевой ритм обслуживает смысловую сторону языка, углубляя, «разъясняя» и подчеркивая смысл высказывания, содержащийся в употребленных в нем словоформах.

Особую специфичность смыслоразличительной функции, выполняемой речевым ритмом, придает то обстоятельство, что акустические корреляты речевого ритма оцениваются восприятием не на сегментном уровне членения речи, а на единицах более крупного масштаба — на уровне фонетического слова, синтагмы, фразы.

Акустический анализ стиха и художественной прозы позволяет отметить следующие основные черты различий этих жанров поэтики. Канонический стиховой прочитанный текст — это особая речь, основная функция которой быть средством создания художественной реальности. Она обладает специфическими особенностями строения звучащего текста, выражающимися в увеличении времени звучания всего текста преимущественно за счет гласных

звуков, преимущественно ударных, и гласных, завершающих стиховую строку; в специфике спектральной картины ударных гласных, где постоянно наблюдается увеличение суммарной энергии за счет расширения частотных областей всех четырех формант, особенно характерно возрастание энергии четвертой форманты, которую условно назовем «псевдопевческой»; в характерном распределении моделей РС, диктуемом метром стиха; в специфике интонационного оформления, ибо силлабо-тонический стих обладает своей системой интонационных моделей, функции которых направлены на цели фокусирующие, сегментирующие, осуществляющие связь строк по вертикали и, наконец, в смене тесситуры.

Обратимся к изложению перцептивных и акустических результатов речи в пении. Не меньший интерес представляет и выяснение того, как включает композитор стиховой текст в свой творческий замысел создания музыкального текста и как он осознанно (а скорее бессознательно) использует при этом речевые навыки.

Рассмотрим текст городского романса «Вот мчится тройка удалая». Общая тенденция — увеличение времени на долях ударного слога. Вместе с тем три восьмые начала романса включают и ударный слог. Все певцы, записанные нами, увеличивали долю ударного за счет предударного и заударного гласных[1].

Для более полного представления варьирования элементов РС по времени ниже приводится текст, положенный на музыку, его певческая реализация, чтение стихотворения и прозаического текста с ключевыми словами из стихотворного.

«Вот мчится тройка удалая»

Нотный текст

	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♪	♩	♪	♪	♪	♩
	Вот	мчйт-	ся	трóй-	ка	у-	да-	лá-	я	вдоль	по	до-	рó-	ге	стол-	бо-	вой
								Певческая реализация									
мс	80	240	160	1080	70	112	126	684	266	220	144	224	1116	140	160	160	1540

Чтение стихотворения

	Вот	мчит-	ся	трой-	ка	у-	да-	лая
	ó	й	а	ó	а	у	а	á
мс	88	190	88	220	90	110	184	260

Чтение прозаического текста

мс	60	160	32	200	54	80	114	220

[1] Записи в основном брались из Дома звукозаписи, иногда — с кассет Исследовалось пение Козловского, Лемешева, Виноградова, Гмыри, Ведерникова, Коршунова, Вишневской, Архиповой, Милашкиной, Казарновской

Следует думать, что исполнитель, пользуясь специфической для данного языка системой моделей РС, которая, формируясь у ребенка в возрасте около года, и далее, развиваясь, создает в мозгу человека нейронную сеть (по данным Н. Бехтеревой, А. Ухтомского), где и хранится система РС. Поющий, скорее неосознанно, стремится сохранить основу модели, меняя временное распределение слогов, что, кстати, служит большей выразительности и разборчивости смысла слов. Такая модель изменения авторского музыкального текста наиболее удобна для русской речи, так как русское словесное ударение квантитативно-качественное по сравнению, например, с немецким, где ударение динамическо-квантитативное, отсюда стратегия певца-немца, исполняющего вокальное произведение, заключается преимущественно в выделении ударного слога увеличением интенсивности.

Изучение нотных текстов романсов М. Глинки показывает, что в среднем выделение ударного слога временем наблюдается в 50%, но следует при этом подчеркнуть, что композитор чрезвычайно бережно относится к стиховой строке автора, то есть музыкальная фраза осуществляется в рамках строки. Строка стиха сохранена. Например, в романсе «Мери» на слова А. С. Пушкина только две строки объединяются единой музыкальной фразой. Строка в романсе (всего 25 строк) в 9 случаях отмечена большей по времени долей на последнем ударном гласном. В 9 случаях отмечены временем первый и последний ударный гласные. Композитор подчеркивает единство просодической рамки строки не только распределением длительности слогов РС, но и паузами.

Исполнители романса, как правило, перераспределяют время нотного текста, выделяя длительностью особенно начальные слоги в строке. Например, в романсе «Мери» находим:

Нотный текст

♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♩♩	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Ти-	хо	за-	пер	я	две-	ри	Пью	за	здра-	ви-	е	Ме	ри

Певческая реализация

♩	♪	♪	♪	♪	♩	♪	♩♩	♪	♪	♪	♪	♩	♪

В приведенном отрывке большую роль играет акцент на слове *пью*, но вместе с тем певец меняет также временные доли в пользу ударных фрагментов, хотя было бы не всегда корректно в данном случае увеличивать это время вдвое. Разные исполнители меняют временные фрагменты ударных поразному. Отметим, что в рассматриваемом романсе только четыре строки стихового текста не имеют завершающей паузы Итак в романсе «Мери» из 61 слога в нотном тексте выделено 22, в пении 54.

Аналогичные результаты видим при рассмотрении нотного текста и исполнения романса М. Глинки на слова А. Пушкина «Я здесь, Инезилья». Выделение ударного слога у композитора находим в 50% случаев, у певцов — от 85 до 95%. Его мелодическая организация иная, нежели в предшествующем случае, а именно: две пушкинские строки, как правило, объединены одной мелодической фразой. Паузация стиховых строк выступает в двух вариантах.

Рассмотрим величины пауз в музыкальном тексте романса «Я здесь, Инезилья» (такт составляет $^3/_4$):

Текст	Пауза
Я здесь, Инезилья,	$^1/_4$ такта
Стою под окном!	$^2/_4$
Объята Севилья	$^1/_4$
И мраком, и сном!	
Исполнен отвагой,	$^1/_4$
Окутан плащом,	
С гитарой и шпагой	
Я здесь, под окном!	$3^1/_2$
Ты спишь ли? (пауза $^1/_4$) — Гитарой	$^1/_4$
Тебя разбужу;	
Проснётся ли старый?	$^2/_3$
Мечом уложу	$^2/_3$

Беспаузальное завершение часто компенсируется значительным увеличением последнего слога строки, так, строка *Окутан плащом* завершается временем последнего слога в 1 и $^2/_3$ такта. В строке *Я здесь под окном* последний слог равен такту.

Несомненно, время пауз продиктовано не только стремлением композитора увеличить эмоциональное воздействие музыки, но и грамматическим строением текста.

В романсе М. Глинки на слова А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...», как и в предшествующем случае, музыкальная фраза объединяет первые две строки; в конце второй строки композитор отмечает паузу более чем в полтора такта. Третья и четвертая строки разделяются краткой паузой, составляющей $^1/_6$ такта. Повторяющийся в романсе фрагмент четвертой строки *Берег дальний* идёт после паузы в $^2/_3$ такта и завершается аналогичной по времени паузой. Таким образом паузация представлена в варианте композитора следующим образом (такт составляет $^6/_8$):

Текст	Пауза
Не пой, красавица, при мне	
Ты песен Грузии печальной:	$^9/_8$ такта

Напоминают мне оне $^{1}/_{8}$
Другую жизнь и берег дальний. $^{3}/_{8}$
Берег дальний. $^{2}/_{8}$

Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы, $^{9}/_{8}$
И степь, и ночь, и при луне $^{1}/_{8}$
Черты далёкой, милой девы! $^{4}/_{8}$
милой девы — $^{1}/_{8}$
(У А. С. Пушкина *бедной девы*)

В музыкальных текстах романсов А. Даргомыжского и А. Бородина в значительно большей степени учитывается структурированность фонетического слова ударением. Например, у А. Бородина в романсе «Для берегов отчизны дальной» фрагмент *В день свиданья Под небом вечно голубым, В тени олив любви лобзанья Мы вновь, мой друг, соединим* музыкальный текст точно отражает, особенно в последнем слове, распределение временных долей слогов:

♪ ♩ ♩ ♩
со- е- ди- ним

Характерно, что в этом же романсе чаще первые предударные слоги совпадают по времени с ударением, а заударные короче предударных, что соответствует распределению длительности слогов в русском фонетическом слове.

Аналогичные наблюдения сделаны при изучении романсов А. Даргомыжского на слова А. Пушкина.

Увеличение времени фонации, особенно распространяющееся на такт и более, поддерживается аккомпанементом; аналогичным образом аккомпанемент поддерживает непрерывность звучания в паузальных фрагментах певческого текста. Так, в анализируемом романсе «Я здесь, Инезилья» только в одном фрагменте — конце второго четверостишья, при паузе $3^{1}/_{2}$ такта певческого текста — имеется полная пауза и в аккомпанементе, но она равна $1^{1}/_{2}$ такта. Характерно, что в большинстве случаев паузы, равные $^{1}{}_{4}$ такта, в тексте музыкального сопровождения выполняются аккордами нижнего регистра (партией левой руки).

Подобное оформление сокращение пауз в партии аккомпанемента наблюдаем и в романсе «Не пой, красавица, при мне...». После первой музыкальной фразы, где в певческом тексте пауза $^{9}{}_{8}$, аккомпанемент имеет паузу $^{1}{}_{8}$, совпадающую с отсутствием фонации; далее идёт пение без сопровождения с паузальным временем аккомпанемента $^{4}{}_{8}$; можно было бы подробно проанализировать романс М. Глинки на слова А. Пушкина «Я помню чудное

мгновение, где прослеживается та же тенденция — сокращение полной паузации за счет поддержки певческого текста аккордами аккомпанемента. И это в высшей степени способствует созданию единства художественного целого, увеличению силы эмоционального воздействия.

Стихотворные тексты лирического жанра неизбежно связаны общим «настроением» и передачей его в пении. Значительную роль здесь выполняют специфические акценты, в равной мере (или почти равной) присущие декламации и пению. Прежде всего, это эмоционально-поэтические акценты, которые могут характеризовать слово, последовательности слов и целые фрагменты прочитанного или пропеваемого текста. Несомненно, что здесь играет роль весь строй произведения, все элементы, его составляющие, которые ориентированы на выполнение эстетической функции, отсюда и специфический набор лексем, порядок слов, синтаксический строй в целом. Так, в романсе «Я помню чудное мгновение» весь фрагмент *В томленье грусти безнадежной. В тревогах шумной суеты, Звучал мне долго голос нежный, И снились милые черты* пропевается с изменением тембра и замедлением темпа. В спектре гласных звуков такого типа исполнения специфично повышение средних значений формант и появление дополнительных высокочастотных составляющих. Значительно чаще включения эмоционально-поэтических акцентов встречаются в оперных ариях. Разумеется способы их реализации у разных певцов отличаются в силу их авторской творческой установки, индивидуальной манеры достигать совокупностью средств желаемый эстетический эффект.

Перейдём к краткому рассмотрению особенностей реализации речи в оперных ариях.

Изучение клавиров опер П. Чайковского дало следующие результаты. В опере «Евгений Онегин» длительностью выделяется 30% всех фонетических слов. Однако в нотном тексте лишь в 4°₀ случаев ударные падают на более короткие доли, чем неударные. Иное видим в опере «Пиковая дама». Выделение ударных слогов в пределах от 70 до 87°₀. Чем объясняется такая разница? Либретто? Чувством фонетического слова?

Возвращаясь к анализу типов фразовых акцентов, рассмотрим их реализации на фрагменте письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин».

Ярко выраженный логико-эмоциональный акцент в певческом исполнении падает на слова *другой*, *то*, *я твоя.*

Другой! Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в высшем суждено совете...
То воля неба я твоя;

Выделенное высказывание *Другой!* несёт огромный негативный эмоциональный накал. Акустически это представлено крутизной нарастания частоты основного тона, нарастанием интенсивности и её высоким значением. Последующие акценты скорее носят субъективно-модальный характер со значением утверждения. Их акустическое выражение — усиление интенсивности, расширение полосы первой и второй формант, увеличение интенсивности второй певческой форманты.

Фрагмент:

Ты в сновиденьях мне являлся;
Незримый, ты мне был уж мил.
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет это был не сон!
Ты чуть вошел, я в миг узнала,
Вся обомлела, запылала,
И в мыслях молвила· вот он!..

и т. д. до строки: *Слова надежды мне шепнул*? включает фразовые выделительные акценты логико-эмоционального типа на фоне эмоционально-поэтической окраски всего фрагмента. Отметим, что соответствующая певческая инструментовка обусловливается строением стихового текста: его семантикой и грамматикой, например· порядком слов, частотным употреблением эмоционально окрашенных лексем и словосочетаний (мил, хранитель мой, чудный взгляд милое виденье, с отрадой и любовью, слова надежды и т. д.)

В заключение хотелось бы отметить следующее.

Композитор в малых программных формах на стиховой текст строит музыкальную фразу на участке стиховой строки или объединяет стиховые строки попарно Подробнее о структуре стиховой строки см [2]

Границы тактов нотного текста не влияют на перераспределение временных долей при пении

Значительно более точно по сравнению с временем певец следует за мелодической канвой музыкального программно о произведения, так как в противном случае это привело бы к искажению профессиональной нормы пения Вместе с тем можн сказать, что сохраняя интонационный рисунок музыкального произведения ритмическая канва меняется Композиторы в разной степени учитывают ритмическую модель слова мен е всех М Глинка, в бо ьшей степени А Даргомыжский, далее П Чайковский (поздний) и А Бородин.

Рассмотренные музыкальнь е программные произведения сохраняют стиховую строку, выделяя ее длите ь юстью удар ых с ю ов границ строк и паузами.

Внутристиховые паузы (более сложных программных форм) обусловлены семантикой стихового текста, отражены графически («Письмо Татьяны» из оперы «Евгений Онегин») в пушкинском тексте и учтены П. Чайковским. Однако не все графические знаки поэта учитываются композитором, а затем и певцом, особенно если музыкальная фраза подводит к кульминации — слову, несущему сильный эмоциональный акцент.

Литература

1. *Варга Б., Димень Ю., Лопариц Э.* Язык. Музыка. Математика. М., 1981.
2. *Скулачева Т. В.* Лингвистика стиха: структура стихотворной строки // Славянский стих. М., 1996.

Дж. Т. ШОУ
(США)

СОМНИТЕЛЬНЫЕ «Ё» В РИФМАХ ПОСЛЕЛИЦЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ ПУШКИНА[1]

Тема нашей статьи — сомнительные **е** у Батюшкова, Пушкина, Баратынского. Сомнительные **е**   это буква **е**, когда она может быть прочитана и как звук [**е**], и как звук [**о**]. Самый общеизвестный случай такого **е** — причастия на **-енн**, которые могли читаться и как *развращ[е]нный*, и *развращ[о]нный*; и как *усыпл[е]нный*, и как *усыпл[о]нный* (ср. также краткие причастия на **-ен**, которые могли читаться и как вознес[е]н, и как вознес[о]н).

Общеизвестно, что произношение типа *развращ[е]нный, усыпл[е]нный, вознес[е]н* — церковно-славянское, архаическое, высокое. А произношение *развращ[о]нный, усыпл[о]нный, вознес[о]н* — русское, живое, разговорное. Как известно, постепенно произношение *усыпл[о]нный* вытесняло более архаическое, книжное произношение *усыпл[е]нный*.

Как происходил этот процесс в поэтическом языке, мы можем узнать из тщательного анализа рифм. Выбираются все случаи, где это сомнительное **е** рифмуется с несомненным [е] с одной стороны (восхищенный-бесценный), или с несомненным [о] (восхищенный-сонный). Больше всего в стихе пар, где сомнительное **е** рифмуется с другим сомнительным **е**, и установить, как читал его автор, невозможно. Мы же выбираем случаи, когда рифма поясняет, как именно поэт произносил это сомнительное **е**. Рифмы *развращенный — незаконный* (БАР), *сонный   усыпленный* (АСП), *вознесен   он* однозначно требуют чтения на [о]. Таких бесспорных пар у поэтов много. Например, у одного послелицейского Пушкина их 625. Мы прослеживаем, насколько употребительно произношение на [е] и произношение на [о], то есть насколько частотны рифмы с бесспорным [е] и с бесспорным [о]. Мы прослеживаем эту употребительность во-первых по авторам: Батюшков, ранний Пушкин, поздний Пушкин, Баратынский; затем — по хронологическим периодам внутри

[1] Полный вариант этой статьи будет опубликован в журнале «Известия АН РАН. Серия литературы и языка»

одного автора, например по периодам творчества Пушкина. Затем мы прослеживаем рифмовку сомнительного е по жанрам: лирика, поэмы, роман в стихах, сказки. В-четвертых, сомнительное е прослеживается по строфическим формам: двустишия, регулярные строфы и свободная рифмовка. В-пятых, к этому будет добавлена пара тонкостей о рифмах Пушкина, никогда и никем не отмечавшихся.

Итак, первый тип сравнения: по авторам. Как и следовало ожидать, архаичное произношение на [е] убывает от старших поэтов к младшим. У Батюшкова рифм с чтением на [е] — 3,58 % (от всего корпуса рифм Батюшкова — не только от рифм на сомнительное е). Итак, у Батюшкова — 3,58 %, у лицейского Пушкина — 2,14 %, у зрелого Пушкина — 0,78 %, у Баратынского — тоже 0,78 %. Итак, мы видим резкий скачок от Батюшкова и лицейского Пушкина (3,5 и 2 %) к зрелому Пушкину и Баратынскому. У Батюшкова рифм с архаичным произнесением на [е] втрое больше, чем рифм с произнесением на [о]. У зрелого Пушкина и Баратынского — наоборот: рифм с произношением на [е] у них втрое меньше, чем рифм с произношением на [о].

Второе. Если мы рассмотрим произношение на [о] и на [е] по периодам творчества одного и того же поэта, то мы тоже увидим определенные закономерности. На протяжении всего творчества Пушкина от периода к периоду снижается количество случаев с архаическим произношением на [е]. 1814—1817 (лицейский период) — 2,14 %, 1817—1820 — 1,11 % (резкий скачок вниз), 1821 1825 — 0,94 % (меньше), 1826—1830 0,72 % (еще меньше), 1831—1836 — 0,26 % (еще один резкий скачок вниз, — конечно, из-за жанра сказок, которые пишутся в эти годы).

Переходим к третьему пункту — распределению чтения на [о] и чтения на [е] по жанрам.

В традиционных жанрах — в лирике и поэмах — уровень архаического [е] колеблется приблизительно на одном уровне· 0,70—0,90 %. У Пушкина архаического [е] немного больше в поэмах, у Баратынского в лирике Но если мы посмотрим на новые жанры: на роман в стихах и сказки, то увидим, что в них уровень архаического [е] еще меньше: в «Евгении Онегине» 0,61 %, в сказках всего 0,17 %. Оно и понятно, потому что в новых жанрах поэт чувствует себя меньше скованным старой орфоэпической традицией, особенно в сказках, где высокое [е] совершенно неуместно.

Четвертый пункт — строфика. Здесь почти во всем материале у всех трех поэтов во всех жанрах действует одна и та же закономерность· архаических [е] больше в двустишиях, меньше в регулярных строфах, и меньше всего в свободной рифмовке. Это тоже понятно, ведь двустишия у наших поэтов это прежде всего александрийский стих с его высокими традициями XVIII ве-

ка. А вольная рифмовка и в лирике входит в употребление только в начале XIX века, а в поэмах — только начиная с Пушкина, с «Руслана и Людмилы».

Наконец, пятое. Две любопытные мелочи, которые, как нам известно, до сих пор не отмечались. Первое. Мы не случайно приводили в качестве примера сомнительного **е** в начале нашей статьи суффикс причастия: *развращенный*, *усыпленный*. Дело в том, что любимое место такого архаического чтения на [е] — именно такие суффиксы, причем чем дальше, тем больше такое архаическое чтение сосредоточивается именно в суффиксах причастий. Это такой последний бастион архаического чтения на [е]. У Батюшкова на эти **-енн** приходится 35 % всех архаических [е], у лицейского Пушкина — 50 %, у зрелого Пушкина — 60 %, у Баратынского — 60%. Итак, суффиксы причастий — последняя морфема, где все более и более скапливается архаичное чтение на [е].

И вторая мелочь — любопытная индивидуальная особенность Баратынского 97 °о тех случаев, где сомнительное **е** произносится по-новому, как [о], оно оказывается в суффиксе -енн, стоящем после шипящей: *закон-полож*[*о*]*н*.

Такова динамика перехода от архаичного [е] к живому [о] в стихе пушкинского времени. Нужно добавить, однако, что существовали два фактора, тормозящих этот переход: (1) отрицательное отношение критики к рифмам, включавшим произношение на [о]; (2) привычка к орфографическому совпадению рифмоэлементов. Действительно, когда в 1820 г. вышла из печати «Руслан и Людмила», критика высказала резко отрицательное, даже насмешливое отношение к встречающимся там рифмам на [о]. Имела значение и высокая оценка рифмопар, где рифмоэлементы пишутся одинаково. Баратынскому удавалось избежать орфографического контраста рифмоэлементов опираясь на существовавшее правило о том, что сомнительное **е** после шипящей может быть на письме заменено на **о** (как в его многочисленных примерах кратких прилагательных на **-ен** *закон-полож*[*о*]*н*). Пушкин же, напротив, хотя после критики и сильно сократил количество пар на [о] в более поздние периоды своеи творческой деятельности, пользовался этим правилом лишь наполовину (лишь 50 °о его сомнительных **е** в лицейскии период и 45 °о в послелицейский стоят после шипящего, а остальные рифмопары получают неизбежныи орфографический контраст рифмоэлементов). Можно было бы предположить, что количество рифмопар на [о] будет постоянно расти, а количество рифмопар на [е] неуклонно сокращаться Однако развитие Пушкина как поэта происходило по другому. Второе по величине число рифмопар на [о] приходится на лицеискую поэзию (3,10 °о всех рифмопар), затем оно возрастает на треть и дости ает максимального значения (4,10 °) в первом послелицейском периоде, когда была написана «Руслан и Людмила». Затем,

явно после атаки критиков на [о]-рифмы в «Руслане и Людмиле», процент таких рифм падает почти наполовину (2,27 %) в южный период (1821—1825), затем немного поднимается в последующие периоды (2,64 % в 1826—1830 гг. и 2,49 % в 1831—1836 гг.), но не достигает даже уровня лицейской поэзии. В целом, растущее период за периодом преобладание рифм на [о] над рифмами на [е] в творчестве Пушкина вызвано скорее существенным сокращением количества рифм на [е] и имеет место скорее вопреки тому, как изменяется количество рифм на [о].

Последним бастионом, за которым сохранялось произношение на [е], было причастие на **-енн**. Пушкин сразу показал, что он может произносить такие причастия двумя способами: *сонный-усыпл*[*о*]*нный* (его единственная рифмопара, где **-енн** произносится с [о]) и *усыпл*[*е*]*нный-блаженный*. Единственная рифмопара Баратынского с **-енн**, произносимым как [о], появляется в середине его творческого пути, в поэме «Цыганка» (1829), причем, в отличие от Пушкина, в позиции после шипящего (где она могла бы быть, хотя и не была, при написании заменена на **о**): *развращ*[*о*]*нный-незаконный*. В остальных случаях и Баратынский, и Пушкин продолжают использовать варианты с произношением суффикса **-енн** как [ен]. Таким образом ясно, что оба поэта на протяжении всего своего творчества осознавали существование в речи обоих вариантов произношения, и предпочтение произношения **-**[**е**]**нн** во всех случаях, кроме упомянутых двух, объяснялось литературной традицией, отношением критиков и поэтическим предпочтением.

Мы не можем быть уверены, как именно произносился каждый конкретный случай, когда в рифме встречались два слова с сомнительным **е** (включая и рифмопару из двух причастий на **-енн**). Однако можно утверждать, что произношение на [о] становилось все более и более предпочтительным в зависимости от поэта, периода, жанра, окружающих рифм и (как в случае с рифмами на **-енн** и **-ен**) части речи и типа суффикса. И то, каким образом читались слова с сомнительным **-е** в рифме, — лучший показатель того, каково было произношение слов с сомнительным **-е** в остальных частях стихотворной строки.

Таблица 1

Ударное ё [е] и ё [о] в рифмах

Батюшков		Строфы		Двустишия		Св. рифмовка		Всего	
			%		%		°₀		°₀
ЛИР	1.	12	1.02	14	3.03	19	0.98	45	1.26
	2.	27	2.29	13	2.81	43	2.2	83	2.32
	3.	39	3.31	27	5.84	62	3.21	128	3 58
	4.	7	0.59	0	0.00	21	1.09	28	0.78
	5.	11	0.93	3	0.65	18	0.93	32	0.90
	6.	18	1.52	3	0.65	39	2.02	60	1.68
	7.	57	4.83	30	6.49	101	5.23	188	5.27
П—Л (Кроме С. 1 81 и С. 1.131)									
ЛИР	1.	16	1.63	3	0.85	24	0.86	43	1.06
	2.	8	0.82	5	1.58	31	1.12	44	1.08
	3.	24	2.45	8	2.53	55	1.98	87	2.14
	4.	16	1.63	6	1.90	43	1.55	65	1.60
	5.	15	1.53	4	1.27	42	1.51	61	1.50
	6.	31	3.16	10	3.17	85	3.06	126	3.10
	7.	55	5.61	18	5.70	140	5.04	213	5.23
П—ПЛ									
ЛИР	1.	18	0.49	2	0.29	18	0.52	38	0.49
	2.	15	0.40	5	0.72	7	0.20	27	0.34
	3.	33	0 89	7	1.01	25	0.72	65	0.83
	4.	50	1.35	8	1.16	47	1 37	105	1.34
	5	58	1.57	3	0.43	33	0.96	94	1.20
	6.	108	2.92	11	1.59	80	2.33	199	2.54
	7.	141	3.81	18	2.60	105	3 06	264	3.37
ПОВ	1	0	0.00			29	0.56	29	0.50
	2.	1	0 19			25	0.48	26	0.45
	3.	1	0.19			54	1.04	55	0.95
	4	1	0.19			68	1.30	69	1.20
	5.	11	2 05			99	1 90	110	1.91
	6.	12	2.24			167	3 20	179	3 11
	7.	13	2.42			221	4.23	234	4 06
ЕО	1.	13	0 45			0	0 00	13	0 44
	2.	5	0.17			0	0.00	5	0.17

	3.	18	0.62			0	0 00	18	0.61
	4.	27	0.93			0	0.00	27	0.91
	5.	43	1.49			0	0.00	43	1 44
	6.	70	2.42			0	0.00	70	2.35
	7.	88	3.04			0	0 00	88	2.95
СК	2.			2	0.18	0	0.00	2	0.17
	3.			2	0.18	0	0.00	2	0.17
	4.			12	1.06	1	4.55	13	1.33
	5.			24	2.12	0	0.00	24	2 08
	6.			36	3 18	1	4.55	37	3.21
	7.			38	3.36	1	4.55	39	3.38
ДР*	4.	0	0 00	0	0.00	1	0.71	1	0.42
	5.	0	0 00	0	0.00	2	1 43	2	0 84
	6.	0	0 00	0	0.00	3	2.14	3	1 26
	7.	0	0.00	0	0.00	3	2.14	3	1 26
Всего	1.	31	0 43	2	0 11	47	0.53	80	0.45
	2.	21	0.29	7	0.38	32	0 36	60	0.33
	3.	52	0.72	9	0 49	79	0 89	140	0.78
	4.	78	1.09	20	1 07	117	1.31	215	1 20
	5.	112	1.56	27	1 45	134	1.51	273	1.52
	6.	190	2.65	47	2.52	251	2 82	488	2 72
	7	242	3.37	56	3 00	330	3.71	628	3 49
Баратынский (кроме стихотворений 45 и 233)									
ЛИР	1.	0	0.32	4	1.14	4	0.32	12	0.42
	2	5	0.40	2	0 57	5	0 40	12	0.42
	3	9	0 72	6	1 71	9	0.72	24	0 84
	4.	18	1.43	4	1 15	31	2 48	53	1 86
	5.	1	0 08	0	0 00	1	0 08	2	0 07
	6	19	1 51	4	1 15	32	2 56	55	1 93
	7	28	2 23	10	2 86	41	3 20	79	2 77
ПОВ	1.	2	0 61			8	0 52	10	0 54
	2	1	0 31			2	0 13	2	0 16
	3	3	0 92			10	0 65	13	0 0
	4	12	3 68			38	2 47	50	2 68
	5.	0	0 00			1	0 06	1	0 05
	6	12	3 68			39	2 53	51	2 73
	7.	15	4 69			49	3 18	64	3 43
Всего	1	6	0 38	4	1 14	12	0 43	22	0 46

	2.	6	0.38	2	0.57	7	0.25	15	0 32
	3.	12	0.76	6	1.71	19	0.68	37	0.78
	4.	30	1.90	4	1.14	69	2.47	103	2.18
	5.	1	0.06	0	0 00	2	0.07	3	0 06
	6.	31	1.96	4	1.14	71	2.54	106	2.24
	7.	43	2.72	10	2.86	90	3 22	143	3 02

Пояснения к Таблице 1.

П—Л — Пушкин, *лицейская поэзия;*

П ПЛ Пушкин, послелицейская поэзия,

ЛИР лирика;

ПОВ поэмы и повести в стихах;

ЕО «Евгений Онегин»

СК сказки

ДР другие произведения

Строка 1. Ударное сомнительное -е(**нн**) в суффиксах страдательных причастий прошедшего времени, рифмующееся с бесспорным -[е]**нн**.

Строка 2 Ударное сомнительное **е** в любых других словах, рифмующееся с бесспорным **е**.

Строка 3 Сумма строк 1 и 2· общее количество ударных сомнительных **е**, рифмующихся с бесспорным [е].

Строка 4 Ударное сомнительное **е** после шипящего (может писаться как о, е), рифмующееся с бесспорным ударным **о** рифмоэлемента.

Строка 5 Другие случаи, когда сомнительное **е** рифмуется с ударным **о** рифмоэле мента.

Строка 6 Сумма строк 4 и 5 общее количество ударнь х сомнительных **е**, рифмую щихся с бесспорным ударным **о**

Строка 7 Сумма строк 3 и 6 общее количество **е** [е] и **е** [о]

°₀ проценты даются от всех рифмопар соответствующего жанра и типа рифмовки Отсутствие строки в таблице означает, что во всех графах стояли нули

* количество рифмопар недостаточно для того, чтобы считать результат полностью надежным

Таблица 2

É [е] и ё [о] у Пушкина. данные по периодам и основным жанрам

	е [е]		е [о]		Всего	
		°₀		°		°₀
П Л (ро ı С 1 81 и С. 1 131)						
ЛИР	8	2 14	176	3 09	213	5 23
П ПЛ						
I (181 1820)						
ИР	12	1 14	34	24	46	4 58

ПОВ	20	1.09	84	4.59	104	5.68
Всего	32	1.11	118	4.10	150	5.21
II (1821—1825)						
ЛИР	29	0.91	76	2.38	105	3.28
ПОВ	23	1.17	53	2.70	76	3.87
ЕО	7	0.68	11	1.07	18	1.75
ДР*	0	0.00	3	2.70	3	2.70
Всего	59	0.94	143	2.27	202	3.21
III (1826—1830)						
ЛИР	20	0.88	69	3.05	89	3.93
ПОВ	10	0.78	15	1.16	25	1.94
ЕО	11	0.57	59	3.07	70	3.64
СК*	0	0.00	7	5.74	7	5.74
Всего	41	0.72	150	2.64	191	3.36
IV (1831—1836)						
ЛИР	4	0.30	20	1.51	24	1.82
ПОВ	2	0.29	27	3.97	29	4.26
ЕО*	0	0.00	0	0.00	0	0.00
СК	2	0.19	30	2.91	32	3.10
Всего	8	0.26	77	2.49	85	2.75
П—ПЛ· Всего (I—IV)						
ЛИР	65	0.83	199	2.54	264	3.37
ПОВ	55	0.95	179	3 11	234	4.06
ЕО	18	0.61	70	2.35	88	2.95
СК	2	0.17	37	3.21	39	3.38
ДР*	0	0.00	3	1.26	3	1.26
Всего	140	0.78	488	2.71	628	3.49

Пояснения к Таблице 2.

% — проценты даются от всех рифмопар соответствующего жанра и типа рифмовки. Отсутствие строки в таблице означает, что во всех графах стояли нули.

* — количество рифмопар недостаточно для того, чтобы считать результат полностью надежным.

С. И. КОРМИЛОВ
(Москва)

ОДИНОЧНЫЕ ЧЕТВЕРОСТИШИЯ АХМАТОВОЙ

Одиночных четверостиший у Ахматовой относительно общего количества стихов много, во-первых, в силу ее известного лаконизма и тяготения к афористичности, во-вторых, из-за обилия в ее наследии стихотворных фрагментов — как набросков незавершенных произведений, так и «осколков» утраченных, того, что вспоминалось иногда спустя десятилетия. Как отмечают, в частности, Н. В. Королева и М. Л. Гаспаров [1.*680*—681; 6.*476*], очень трудно разграничить ахматовские законченные стихотворения в форме фрагмента, использовавшейся изначально весьма широко и охотно, и стихотворения незаконченные и «недовспомненные», хотя для автора это различие имело большое значение. В конце 50-х — начале 60-х годов Ахматова читала друзьям не только законченные стихотворения, но и наброски. «Не раз мы с Тамарой, — вспоминает свою и Т. И. Сильман реакцию В. Г. Адмони, восклицали: «Замечательно! Но это вовсе не набросок, это цельное стихотворение!» Но Ахматова обычно отвечала: «Нет, здесь нет завершенности. Это фрагмент». Фрагментарность как таковая, когда она не была особым способом построения, вызванным своеобразием темы, явно ощущалась Ахматовой как недоработанность. И еще <.. > фрагментарность воспринималась ею и как отсутствие сконцентрированности» [4.*39*] Как бы то ни было, а изолированные четверостишия Ахматовой неотъемлемая часть ее поэтического наследия, они печатаются наряду с произведениями более пространными и безусловно законченными, поэтому могут и анализироваться как относительно (пусть очень относительно) единый корпус текстов.

Тем не менее в него входят не любые тексты из четырех строк. Прежде всего нужно отбросить мнимые четверостишия В четыре строчки (со сдвигом четных вправо) напечатаны элегический дистих 1963 г · *Если бы брызги стекла, что когда-то, звеня, разметались, Снова срослись вот бы что в них уцелело теперь* и трехстишие 60-х годов (Я 564). *Поэт не человек он только дух Будь слеп он, как Гомер, Иль, как Бетховен, глух, Все видит, слышит, всем владеет*...[2 Т 2. *77 83*].

В записных книжках Ахматовой есть несколько примеров несоблюдения точной стиховой графики. Это было возможно не только в записи для одной себя, но и в надписи на книге — таково «полуторастишие», разделенное на четыре строки, которое в 1943 г. Ахматова оставила на экземпляре эпиграмм Марциала: *А мы? / Не также ль мы / Сошлись на краткий / Миг для переклички* [5. *14*] (Я 35, а не Я 122 X 3). В надписях это в порядке вещей.

Не считались в настоящей работе изолированными четверостишиями отдельные реплики в набросках драмы «Энума элиш», даже если их ближайший контекст не стихотворный, а прозаический. Не учитывались сохранившиеся в записных книжках четырехстишные фрагменты других произведений, не печатавшиеся в собраниях сочинений; по чисто внешнему принципу учтено напечатанное М. М. Кралиным четверостишие из погибшей поэмы «Гаагский голубь реял над вселенной...» [2.Т.2.*89*], хотя оно определенно не доработано (даже метр сломан: *И деды в мир тогда играли, / Как ныне внуки — не в мир...)* и являет собой один из нескольких фрагментов, восстановленных Ахматовой. Не учтены четырехстрочные варианты (один ранний, ташкентский, другой явно незаконченный) стихотворения «Особенных претензий не имею...» [3.*496,584*], в редакции 1952 г. состоящего из шести стихов, а также четверостишие, прямо озаглавленное автором как «Строфа из забытого стихотворения» [3.*167*, вариант — *169*], и другое, недоработанное, без второй рифмы, предположительно являющееся окончанием стихотворения из нескольких строф «Ты, верно, чей-то муж и ты любовник чей-то...» [2.Т.1.*426*]. Набросок 1962 г. «Путь мой предсказан одною из карт ..» [3.*235*] обрывается так, что очевидным образом требует продолжения. Таков же набросок «То лестью новогоднего сонета...» (1965), однако он привлечен к рассмотрению как напечатанный в ахматовском двухтомнике [2.Т.2.*99*]. Четверостишие "Жажду ль мою утолила отрава...» [3.*309*] окружено одним и двумя стихами других размеров, но в публикации они имеют вид одного текста. Определенно из одного стихотворения, но из разных его мест напечатанные подряд строки. *Как жизнь беспамятна, как памятлива смерть... / С тех самых странных пор, как существует что-то, Ее неповторимая дремота В назначенный вчера сегодня входит дом* [3.*497*], — более чем четырехстрочная редакция этого стихотворения начинается стихом «Беспамятна лишь жизнь, — такой не назовем...» [3.*467*], а стих «Как жизнь забывчива, как памятлива смерть» (1963) печатался в виде отдельного фрагмента [2.Т.2.*96*]. Четверостишие с заглавием «Ангел боли», подчеркнутое автором и датированное 1917 г., — зависимая часть сложноподчиненного предложения с началом главной части [3.*736*] В одной из записных книжек после слова «Помню» приведены незавершенное двустишие, два ничем не похожих четверостишия и еще два стиха, последние

с пометой «Из другой собачьей пьесы» [3.*556—557*]. Очевидно, что это не стихи Ахматовой, она вспоминала репертуар кабаре «Бродячая собака».

Вместе с тем учтено завершающее четверостишие стихотворения «Кого когда-то называли люди...» (1945): *Ржавеет золото, и истлевает сталь...* Оно в отличие от предыдущих 11 стихов рифмованное и отделено от них не просто пробелом. Эту вполне самостоятельную, итоговую для себя философскую сентенцию Ахматова не только отдельно записала, правда, под названием «Отрывок» [3. 197], в конце 1962 г., но и отдельно напечатала в начале 1963 г. Так оно и функционировало.

Рассматриваются лишь полные четверостишия, а не те наброски, в которых одна из четырех строк целиком заменена точками [1.*347*; 2.Т.2.*87*, *89*, *93*, *95*, *101*; 3.*157* (это, вероятно, продолжение предыдущего текста — «Вместо посвящения»), *198*,*714*]. В конце списка «Четверостишия» из восьми пунктов обозначено: «Дострадать до огня над могилой (1946)» [3.*234*], но остальные три стиха четверостишия остались нам неизвестными. С другой стороны, набросок 1958 г. «Стеклянный воздух над костром...» состоит из четырех стихов и одной — после третьего из них — строки точек. Синтаксис также указывает на то, что перед нами недописанное пятистишие. Набросок 1965 г. «Я там иду...» состоит из одной строки Я2 и разделенных строкой точек трех стихов Я5. Ясно, что и это больше, чем четверостишие, хотя «Я там иду», возможно, по замыслу и неполный стих Вместе с тем «Лежала тень на месяце двурогом...» (1942) — бесспорное четверостишие Я 5?56, хотя второго стиха практически нет, кроме последнего слова *страх*. Оно приходится на рифму и обеспечивает схему рифмовки АбАб. В наброске 60-х годов «Там оперный еще томится Зибель...» [2 Т 2.*83* *84*] в записной книжке зачеркнут почти весь третий стих, но рифмующееся слово *гибель* оставлено [3.*94*]; текст учтен как четверостишие Я5.

Вне всякого сомнения, недоработанным является четверостишие 1958 г., в котором на рифму приходится одно и то же слово, а во втором стихе Я6 наращен одним слогом

Пускаи мои мечты вдохновлены твоими,
В том сходстве нахожу опору и созидаю,
И мне в тревожный час, когда я созидаю
Мысль о твоем конце еще невыносимей

Производившаяся правка [3 *23*] дела не меняет. И все-таки определенная, прежде всего смысловая, завершенность здесь налицо В другой записной книжке (1964) четверостишию предшествует прозаическое сообщение о том, что ассоциативно породило эти строчки (отточие перед ними знак того, что

они должны были бы следовать за какими-то другими, но фиксация определенного впечатления значима и сама по себе):

«Сейчас слушала рондо Бетховена:
...и той, что танцует лихо,
и той, что всегда права,
и той, что находит выход —
Неистовые... слова» [3.*482*].

По сути, это четверостишие неотрывно от прозаической строчки. Но условно, формально, с точки зрения версификационных параметров и оно учтено.

При перечисленных оговорках корпус ахматовских одиночных четверостиший составил 117 текстов из трех источников — охват максимально полный: В. Г. Адмони считал возможным ограничиться однотомником «Библиотеки поэта», где обнаружил 111 сверхкратких (короче восьми строк) «стихотворений (17,3% всего числа стихотворений у Ахматовой), из них четверостиший 63 (10%)» [4.*36*]. Публикации 90-х годов (учтены до 1998 г.) позволяют выделить почти вдвое больше четверостиший и перечеркивают высчитанное процентное соотношение.

Более половины учтенных четверостиший — 64 — это строфа самой распространенной рифмовки АбАб, на втором месте, как и вообще в строфике Ахматовой [6.*488*], — ее зеркальное отражение аБаБ (20 случаев). На третьем месте схема аББа (9 случаев), превышающая количественно, тоже как в ахматовской строфике в целом [6.*489*], схему АббА: таких четверостиший всего три, меньше, чем перекрестных четверостиший с чередованием дактилических и мужских стихов (А'бА'б — 7) и чисто женских (АБАБ — 5). Кроме этих шести схем используются еще шесть, но не больше, чем раз или два: дважды чисто мужские, перекрестные (абаб) и смежные (аабб), и безрифменные, по одному разу — смежная женская-мужская (ААбб), охватная женская в упомянутом наброске с рифмованием одного слова (АБ⁻БА) и соответствующая схеме персидского рубаи ААбА, с третьим холостым стихом («Не повторяй — душа твоя богата...», 1956).

В 117 четверостишиях использовано 27 размеров и их сочетаний. Общая картина следующая:

Я 3 — 7 четверостиший, Я 4 — 12, Я 4 Х 4 — 1 (аБаБ: *Не то чтобы тебя ищу, / Мне долю не принять такую, / Но в этот кадр тебя вмещу, / В тот пейзаж тебя врисую*, 50-е годы [2.Т.2.*69*]), Я 43 — 3, Я 5 — 19, Я 6 2 (как уже говорилось, в одном наброске с наращением), ЯВ 12;

Х 3 со стяжениями в нечетных стихах — 1 (АБАБ: *Жить — так на воле,*

Умирать — так дома. / Волково Поле, / Желтая солома, 1939 [1.448]), Х 3 Ан 1 (А'бА'б: *Что-то в сердце борется, / Как с огнем вода... / Мне б с тобой поссориться / Навсегда!*, 1964 [3.461]), Х 43 — 1, Х 4 — 4, Х 5 — 10, Х 54 — 2, ХВ — 1;

Д43 — 2; ДДк3 — 1 (А'бА'б: *Не смущаюсь я речью обидною ,/ Никого ни в чем не виню... / Ты кончину мне дашь не постыдную / За постыдную жизнь мою*, 10-е годы [1.342]);

Амф2 — 1, Амф3 — 4, Амф4 — 3, Амф43 — 2;

Ан3 — 11, АмфАн3 — 1 (АбАб: *Быть страшно тобою хвалимой... / Все мои подсчитала грехи. / И в последнюю речь подсудимой / Ты мои превратила стихи*, 1965 [2. Т.2.*100*]);

Дк3 — 10, Дк3332 — 1, ДкАн3 — 3, ДкАмфДАмф2 — 1 (АбАб: *Вражье знамя / Растает, как дым, / Правда за нами, / И мы победим* — первое из «Ленинградских четверостиший», 1941 [2.Т.2.*49*]);

Тк3343 — 1 (аабб: *Я играю в ту самую игру, / От которой я и умру. / Но лучшего ты мне придумать не мог, / Зачем же такой переполох?*, 1963 [2.Т.2.*78*]).

Цифра 27 при обозначении числа размеров и их сочетаний условна, коль скоро наращение в Я6 не засчитано как использование иного размера (кстати, другое стихотворение Я6, с 1976 г. печатающееся без оговорок [2.Т.2.*68*, *335*], — «И черной музыки безумное лицо...» — в записной книжке 1959 г. целиком зачеркнуто несмотря на его высокое художественное качество [3.*62*], так что статус Я6 в ахматовских четверостишиях вообще сомнителен), а главное, как единый размер засчитан ЯВ, который «волен» ограниченно и отчетливо тяготеет к Я5 и отчасти Я6 (очевидно, что Ахматова в четверостишиях не была склонна последовательно выдерживать этот тяжелый размер); большинство случаев ЯВ индивидуально: 6553, 5565, 5655, 5554, 6465, 6563, 5?56, 554н/ст (упомянутый отрывок «Гаагский голубь реял над вселенной...»); совпадают в размерах только четверостишия со схемой 6566 «Бег времени» (1961) и «Беспамятна лишь жизнь — такой не назовем...» (1964), предварительные варианты которого упоминались выше, а также со схемой 6555 «Отрывок» («Ржавеет золото, и истлевает сталь...», 40-е годы) и «От странной лирики, где каждый шаг — секрет...» (1944), но схемы рифмовки в обеих парах разные соответственно АбАб и аБаБ, аБаБ и аББа.

Наиболее частотны в четверостишиях следующие размеры: Я5 — 19 случаев, Я4 и ЯВ — по 12 (плюс Я4 с одним хореическим стихом), Ан3 — также 12 (в четверостишии 1963 г. «Из-под смертного свода кургана...» один стих дольниковый, так что, строго говоря, его следовало бы учитывать отдельно), Х5 и Дк3 по 10, Я3 7, Х4 и Амф3 — по 4, Х54, Д43 и Амф43 по 2, остальные единичны. В основном массиве ахматовского стиха лидирует также

Я5, но на втором месте не Я4 и ЯВ, как в четверостишиях, а Дк3, который в четверостишиях уступает четырем размерам. Самые распространенные размеры в четверостишиях и основном массиве стихов не составляют одной последовательности: Я5 (Я5), Я4, ЯВ, Ан3 (Дк3), Х5 и Дк3 (Я4); четверостиший Я3 уже меньше 10, а именно 7, он не играет существенной роли и в целом. Среди стихов основного массива значительна роль также Ан3, Х4 и Х5 [6.*479*], причем Х4 опережает Х5, в то время как в четверостишиях это только 4 текста против 10 текстов Х5. Это самое заметное расхождение. В четверостишиях используются главным образом основные ахматовские размеры, хотя в ином соотношении, но роль ямба повышена (прежде всего за счет «вольного»), роль Х5 тоже несколько повышена, и очень значительно понижена роль Х4: к «частушечной» в буквальном смысле форме Ахматова отнюдь не тяготела вопреки мнению литературоведов ОПОЯЗа.

Итак, Ахматова использовала в четверостишиях 12 схем рифмовки и ее отсутствия и, условно говоря, 27 размеров. Много это или мало для 117 текстов с ограниченными возможностями конфигурации рифм? Сочетание различных схем рифмовки и размеров в четверостишиях Ахматовой дает 52 модели строфы. Четверостишия АбАб (64 текста) подразделяются на 17 моделей: Я5 — 13 текстов (самое большое количество одинаковых одиночных четверостиший), Х5 — 9, Я4 — 8, Ан3 — 6, Дк3 — 5, ЯВ и Амф3 — по 4, Я3 и ДкАн3 — по 3, Х54 — 2. Лишь один текст со схемой АбАб написан Х4 (собственно «частушечное» четверостишие, да и то с двумя рифмами, а не с одной, — у Ахматовой единственное: *Хорошо поют синицы, / У павлина яркий хвост, / Но милее нету птицы Вашей славной «Алконост»* [1.*400*] запись 1922 г. в альбоме организатора издательства «Алконост» С. М. Алянского); остальные три четверостишия Х4 имеют схему А'бА'б: «Загорелись иглы венчика...», 1912, «За такую скоморошину...», 1937 и аББа. «...И на этом сквозняке...», 1943. По одному тексту со схемои АбАб дают также Х4443, Д43, Амф2, Амф4, АмфАн3, ДкАмфДАмф2. Если Ан3 с одним стихом дольника выделить в отдельную модель, то моделеи АбАб будет 18.

Четверостишия аБаБ (20 случаев) подразделяются на 11 моделеи. По три одинаковых вида дают Я5, Я3, ЯВ и Ан3, два одинаковых вида Я43, единичны в этой группе Я4, ЯХ4, Х43, Амф43, Дк3332, Дк43.

Четверостишия аББа (9 случаев) это 5 моделей: Я4 и ЯВ по три текста, по одному Я6, Х4, Ан3.

Четверостишия А'бА'б (7 случаев) 6 моделей. дважды встречается Х4, единичны Я3, Х5, Х3Ан1, Дк3, ДДк3.

. Четверостишия АБАБ (5 случаев) 3 модели. Уникальны модели Х3 со стяжениями и Амф4. Три четверостишия Дк3 Одно из них, 1942 г , написано в Узбекистане после тифа и включено первым в цикл из трех стихотво-

рений «Смерть» («Я была на краю чего-то...»). Второе создано почти через два года по контрасту — в радостном настроении, когда Ахматова возвращалась из эвакуации. Оно стало вторым в цикле из трех стихотворений «С самолета»: *Белым камнем тот день отмечу, / Когда я о победе пела, / Когда я победе навстречу, / Обгоняя солнце, летела* [2.Т.1.*221*]. Но в Ленинграде Ахматову ждало жесточайшее разочарование, крушение надежд на устройство своей личной жизни. И появился автопарафраз предыдущего четверостишия, впоследствии вошедший 4-м номером в четырехчастный цикл «Трещотка прокаженного»: *Лучше б я по самые плечи / Вбила в землю проклятое тело, / Если б знала, чему навстречу, / Обгоняя солнце, летела* [2.Т.1.*226*].

Четверостишия АббА (3 случая) — 2 модели: два текста Я5 и один Ан3.

Безрифменные четверостишия (2 случая) — вольноямбические. Первое — упомянутый отрывок (про гаагского голубя) из погибшей поэмы с отступлением от силлабо-тоники в последнем стихе, второе — стихотворение 1963 г.: *И северная весть на севере застыла / Средь вереска, зацветшего вчера, / Жасмина позднего и даже этой алой / Не гаснущей зари* [2.Т.2.*76*]. Условно говоря, это одна модель.

По два раза встречаются «мужские» модели абаб и аабб. В первой из них использованы Я43 и Амф43, во второй Дк3 и Тк 3343: четверостишия со смежными мужскими рифмами метрически сугубо неклассичны Тактовик «Я играю в ту самую игру...» цитировался выше, парный ему дольник появился через год (1964): *Напряги и голос и слух. / Говорю я, как с духом дух. Я зову тебя — не дозовусь. / А со мной только мрак и Русь* [2.Т.2.*97*].

По одному разу использованы модели ААбА Я5 (рубаи), ААбб Амф4 (*А я говорю, вероятно, за многих: Юродивых, скорбных, немых и убогих, И силу свою они мне отдают, И помощи скорой и действенной ждут*, 1961 [2.Т.2.*73*]) и АБ БА Я6 с наращением в одном из необработанных стихов.

Таким образом, сочетания 12 схем рифмовки и 27 размеров дают достаточно большое разнообразие — 52 модели четверостишия на 117 текстов. Сравнительно часто повторяются лишь четверостишия АбАб: в Я5 13 раз, в Х5 — 9, в Я4 8, в Ан3 — 6, в Дк3 5. Это нейтральный фон (41 четверостишие из 117 чуть больше трети материала), на котором лаконизм Ахматовой проявляет себя в основном в редко повторяющихся и не повторяющихся формах.

Хронология ахматовских отдельных четверостиший довольно самостоятельна, не зависит прямо от тех или иных периодизаций творчества поэта в целом, точнее, не пропорциональна хронологии периодов. В. Г. Адмони справедливо писал о нехарактерности сверхкратких форм для ранней Ахматовой с ее «вещностью», предметностью художественного мира и «сюжетностью».

Такая форма «не давала — именно в силу ограниченности своего плацдарма — маневренных возможностей для сочетания мига лирического постижения чувства с предметно-событийным окружением, порождающим его» [4.*34*]. Четверостиший не было ни в одной отдельно выходившей книге Ахматовой, хотя 9-е издание «Четок» (1923) заключило написанное десятью годами ранее трехстишие «Простишь ли мне эти ноябрьские дни?..» Четверостишием 1916 г.: *О, есть неповторимые слова, / Кто их сказал — истратил слишком много. / Неистощима только синева / Небесная и милосердье Бога* [1.*280*] — в 1922 г. была завершена «Белая стая» в 3-м, последнем отдельном, издании. Это первая публикация изолированного четверостишия Ахматовой, хотя сохранилось таких за период до 1922 г. 15. Для дебюта в этой форме было выбрано произведение в известном смысле программное. Следующей оказалась публикация тоже программной для определенного периода вещи — «Клятвы» (1942). С тех пор Ахматова, собственно, и начинает печатать четверостишия, хотя и изредка.

Пишет же она их много именно с 40-х годов, когда в ее поэтике, «наряду с созданием вещей эпического звучания, намечается и совсем иной сдвиг к еще большей лаконичности лирического стихотворения» [4.*33*]. Теперь форма четверостишия «становится как бы самоценной, оказывается как бы достаточной для структурирования стихотворения» (Там же). Еще одну причину усиления ахматовской лаконичности (в частности, сокращения среднего объема стихотворения от 3—4 до 2—3 четверостиший) называет М. Л. Гаспаров. Это «опыт «паузных» лет, работы над «сожженными тетрадями». Когда стихи сочинялись затем, чтобы быть единожды записанными, запомненными наизусть, а потом уничтоженными, это естественно толкало не только к четкости и афористичности, но и к краткости стихотворений» [6.*478*]. Правда, самые крамольные свои стихи, которые приходилось держать в голове, Ахматова писала в 20—30-е годы, а средняя длина ее стихотворения в 1923 1939 годах — 11,2 стиха — совсем ненамного, но больше, чем в основном после 1940 г. [6.*477*]. По той или иной причине, но с 1908-го до конца 30-х годов написано (точнее, сохранилось), согласно изданию 1998 г., 31 отдельное четверостишие. В двухтомнике, подготовленном М. М. Кралиным, к этому большому периоду отнесены также двустишия «Глаза безумные твои...» (1909?) и «За меня не будете в ответе...» (1934). Но даже 33 текста — немногим более трети от 117. Между тем до 1940 г., по данным М. Л. Гаспарова, написано 56%о произведений Ахматовой: 51% до 1922 г. и 5% «в последующей паузе» [6.*478*].

По десятилетиям картина следующая: в 1900-е годы — 2 отдельных четверостишия, в самые плодотворные 10-е — 12, в 20-е — 9, в 20-е или 30-е 1, в 30-е — 9. Если средняя длина стихотворения 20—30-х годов гипотезу

М. Л. Гаспарова относительно политической причины укорочения ахматовских стихотворений не подтверждает, то число отдельных четверостиший подтверждает: общая продуктивность сократилась в 20—30-е годы многократно, а количество четверостиший — совсем ненамного, и среди них такие значительные, как два объединенных общим заглавием «Распятие» в «Реквиеме» и ряд «антитоталитарных» стихотворений. В 40-е годы написано 25 четверостиший по сравнению с 33 за первые три с лишним десятилетия, хотя вторая половина 40-х и первая половина 50-х составили новую «паузу». В 50-е годы, главным образом во второй половине (показательно, что единственное стихотворение 1953 г. — четверостишие «И сердце то уже не отзовется..», посвященное памяти Н. Н. Пунина, бывшего мужа Ахматовой, умершего в лагере), создается 15 четверостиший, а в 60-е, тоже только за полдесятилетия (Ахматова умерла в начале 1966 г.), — целых 42. Всего в 50—60-е годы — 57 четверостиший, почти половина общего числа, на фоне 16°₀ созданного в 1956—1965 годы от всего написанного Ахматовой в стихах [6.*478*]. Закономерность совершенно очевидная: когда не стало необходимости хранить крамольные стихи только в памяти, количество четверостиший не убавилось, а резко возросло. Так что в отличие от 20—30-х годов это было уже только «следствие стилистических тенденций поздней Ахматовой: во-первых, к дидактической сентенциозности, во-вторых, к зашифрованной недоговоренности» [6.*478*].

Тем не менее отношение к отдельному четверостишию как к форме скорее исключительной Ахматова сохранила. «И, может быть, именно сомнение в том, обладают ли ее сверхкраткие стихотворения подлинной сконцентрированностью — завершенностью, не является ли слишком слабым и внешним то структурное выражение, на котором они построены, было причиной того, что Ахматова в последние годы своей жизни, когда ей стало сравнительно легче печататься, опубликовала лишь малую часть тех сверхкратких стихотворений, которые были в ее запаснике» [4.*39*]. И все-таки среди публикаций 60-х годов такие значительные четверостишия, как «Распятие» (вторая часть), «И сердце то уже не отзовется...», шуточно-серьезная «Эпиграмма» 1958 г. («Могла ли Биче словно Дант творить...»), «Бег времени», «К стихам», адресованное И. А. Бродскому «О своем я уже не заплачу ..», «И было сердцу ничего не надо...», «Вместо посвящения» и «Вместо послесловия» к «Полночным стихам», «И это станет для людей ..» (последнее стихотворение цикла «Шиповник цветет») и др.

Что же касается того, насколько четверостишия самостоятельны и самодостаточны, то этот вопрос надо решать в каждом случае индивидуально. Факт авторской публикации в этом смысле немаловажен. Можно попробовать

выстроить определенную градацию степеней самостоятельности текстов. Есть четверостишия, очевидным образом самостоятельные и по содержанию и по форме. Внешне фрагментарные стихотворения все-таки не только по форме таковы: они больше разомкнуты в творческий и даже жизненный контекст, больше требуют соотнесения с другими стихотворениями, фактами биографии автора и т. д. Тем более этого требуют стихотворения, включенные в цикл (в поздние годы Ахматова наметила планы многих циклов; почти все ее циклы созданы задним числом, даже «Реквием» при столь безупречной продуманности и единстве его композиции). В цикле стихотворение менее самостоятельно, но приобретает дополнительные значения. Четверостишия поразному выглядят в циклах четверостиший и других циклах.

Вспомнившиеся отрывки произведений явно более самодостаточны, чем наброски к неосуществленным произведениям (хотя последние тоже бывают в разной степени самостоятельны и самодостаточны): сознание того, что цельное произведение *было*, особым образом организует восприятие, подобно обломку статуи, руине здания, — необходимо что-то домысливать, хотя бы представлять себе общие контуры *истории* данного произведения.

Из числа набросков выделяются недоработанные, но внутренне завершенные, когда не только виден процесс творчества, но и прорисовывается художественный итог. Это определяется совсем не обязательно тем, является ли текст синтаксически завершенным высказыванием. И есть наброски начала, середины, финала стихотворения, которые могут автору пригодиться в процессе работы.

Все эти разновидности текстов представлены четверостишиями Ахматовой. Можно выделить и другие, как обретшее полную самостоятельность четверостишие «Ржавеет золото, и истлевает сталь...», затем вновь интегрированное издателями в стихотворение «Кого когда-то называли люди...» Четверостишие «Магдалина билась и рыдала...» создавалось как отдельное стихотворение, потом вошло в «Реквием» в паре с четверостишием «Хор ангелов великий час восславил...», потом было напечатано отдельно, потом заняло свое место в «Реквиеме», а в томе наиболее полного собрания сочинений Ахматовой, построенном по чисто хронологическому принципу, вне зависимости от циклов и поэтических книг, вновь, поскольку «Реквием» рассыпался, обрело самостоятельность, но в паре с другим четверостишием «Распятия» [1.*443*]. Разумеется, унифицирующие подходы к подобного рода случаям невозможны

Литература

1. *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой. Т. 1: Стихотворения. 1904—1941. М., 1998.
2. *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1990.
3. Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996.
4. *Адмони В. Г.* Лаконичность лирики Ахматовой // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып 1 Царственное слово.
5. *Бабаев Э. Г.* Надпись на книге. Неизвестная эпиграмма Анны Ахматовой // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 3. «Свою меж вас еще оставив тень...»
6. *Гаспаров М. Л.* Стих Анны Ахматовой // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. 3: О стихе. М., 1997.

О. И. ФЕДОТОВ
(Москва)

КАТРЕНЫ ОХВАТНОЙ РИФМОВКИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1908—1909 гг.

На фоне банальных перекрестных четверостиший, с их неумолимым и комфортным альтернансом рифмующихся созвучий, а также парных четверостиший, с их упрощенно-монотонным и вследствие этого несколько докучным однообразием, четверостишия охватной рифмовки воспринимаются как изысканное усложнение, связанное с эффектом обманутого ожидания. Охватное четверостишие, по М. Л. Гаспарову, «кажется затянутым и напряженным: слух, привыкший к перекрестному чередованию рифм, после начального АБ... ожидает повторения рифмы А, но это ожидание не оправдывается, а рифма А возвращается лишь строку спустя: ...БА» [1.*154*].

Катрены охватной рифмовки в начале своего поэтического поприща явно предпочитал О. Мандельштам. Опубликованные им стихотворные миниатюры, датированные 1908 г., *все* принадлежат к этому типу строфики: «Звук осторожный и глухой...», «Сусальным золотом горят...», «Из полутемной залы вдруг...» и «Только детские книги читать...». Кроме них сохранилось еще два рукописных стихотворения этого года, оба перекрестной рифмовки: в первом («О, красавица Сайма, ты лодку мою колыхала...») графическое членение на катрены отсутствует, во втором («Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...») оно соблюдено. Еще 12 таких стихотворений из 29 приходится на 1909 г. (опубликованы в «Камне» только два: «Есть целомудренные чары...» и «Невыразимая печаль...»; остальные десять все без исключения были отправлены в письмах: девять — Вяч. Иванову, одно — М. Волошину). Среди катренных стихотворений 1909 г. шесть имеют перекрестную рифмовку и одно — смежную.

Всего четверостишия занимают в строфическом репертуаре Мандельштама 57,4%: на четверостишия перекрестной рифмовки приходится 43,8%, охватной — 8,5%, смежной и смешанной — по 2,5%.

Резонно предположить, что в начале своего творческого пути поэт оказал столь очевидное предпочтение катренам охватной рифмовки не случайно,

связывая с ними некие определенные темы и мотивы. Не составляют ли соответствующие стихотворения целостного циклического единства? Чтобы ответить на этот вопрос, а заодно описать содержательные ореолы, окказионально закрепившиеся за охватными четверостишиями, необходимо последовательно проанализировать 16 стихотворений, имеющих знаковое значение в творческой инициации Мандельштама.

Четыре стартовых стихотворения 1908 г., учитывая их небольшой объем, тематическую, метрическую и творческую амбивалентность, целесообразно объединить:

* * *

1. Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

* * *

2. Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

О, вещая моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!

* * *

3. Из полутемной залы вдруг,
Ты выскользнула в легкой шали —
Мы никому не помешали,
Мы не будили спящих слуг...

* * *

4. Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Все большое далеко развеять,
Из глубокой печали восстать.

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю,
Но люблю мою бедную землю,
Оттого, что иной не видал.

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.

Все четыре текста, особенно первые три, воспринимаются как единый лирический цикл. Его условное наименование могло бы быть «Воспоминания о детстве». В интродукции (*Звук осторожный и глухой...*) целомудренно-лаконично намечен маршрут развертывания лирической темы. Сорвавшийся с древа плод — символическое обобщение прожитой жизни, умножающего печаль познания, возвращения к гармоническому слиянию с природным миром. Поток сознания движется вспять. Лирический герой стремится вернуться к истокам своего бытия, вновь пережить счастье непосредственного детского восприятия, мимолетных мгновений первой чистой любви, приобщиться чувства «тихой свободы», высокой радости сопричастности всему живому. В стихотворениях цикла отсутствует событийный план; вместо него высвечивается несколько ярких деталей, соединенных напряженным полем элегического настроения. Отсюда угнетенное, подавленное состояние глаголов, подчиненных строго определенному порядку. Например, в первом стихотворении глаголов как таковых попросту нет. Движение передается с помощью причастия *сорвавшегося*.

В следующем стихотворении глаголов всего два; обрамляя длинную рифменную цепь большого кольца, они сосредоточены в первом катрене. Второй катрен также безглаголен. Легкий намек на движение, причем движение постоянное, неизменное, и на этот раз обеспечивается с помощью причастия: *всегда смеющийся*.

В третьем стихотворении, также однострофном, глаголов формально три, но действует только один — *выскользнула*, так как два других имеют отрицательную форму, то есть выступают в роли знаков не произведенного действия (*не помешали, не будили*).

Наконец, в четвертом стихотворении первая серия глаголов в форме инфинитива (*читать, лелеять, развеять, восстать*) несет на себе самую ответственную смысловую и эмоциональную нагрузку, замыкая рифменные цепи начального катрена. В них сконцентрирована энергия заключительного аккорда, с императивным, заклинательным эффектом, находящим поддержку в почти идеальном параллелизме и глубокой анафоре (*Только детские...*). Во втором катрене тоже четыре глагола, но композиционно они расположены иначе: одна пара образует рифмочлены длинной цепи (*устал не видал*), другая пара находится в самом центре строфы в положении «стыка», выражая сложные отрицательно-противительные отношения (*...не приемлю, Но люблю*). В последней строфе стихотворения и цикла в целом еще два глагола на

анафорически параллельных позициях активно взаимодействуют друг с другом, соединяя два временных плана: прошлое (*я качался*) и настоящее (*вспоминаю*).

В основе композиции всего цикла, отдельных стихотворений и строф явственно прослеживается принцип «кольца». Как мы могли убедиться, охватная или «кольцевая» рифмовка идеальным образом соответствует герметизму, замкнутому характеру поэтической мысли, ее подчеркнутой концептуальности.

Теми же свойствами обладают и другие стихотворения раннего Мандельштама, состоящие из четверостиший охватной рифмовки, в частности, 12 текстов 1909 г. Их циклическое единство подтверждается двумя моментами: 1) все они развивают одну и ту же тему, которую можно было бы обозначить как «Земля и Небо»; 2) все они адресованы коллегам-поэтам, которых автор признавал своими учителями, и были непосредственно отправлены им в письмах. Волошин получил одно такое письмо с текстом стихотворения «В безветрии моих садов...»; Вяч. Иванов — пять, в которых кроме девяти стихотворений с катренами охватной рифмовки содержались три текста с перекрестными катренами, один с парными двустишиями, один с трехстишиями (ааа) и один с нетождественными строфами (6+7= aBaaBa aaBaBaa). Конечно, тематически последние коррелируют с основным корпусом охватных четверостиший, но эта корреляция все же не столь прочна и органична, как в стихотворениях однородной строфики.

Лейтмотивная тема формулируется в двух ключевых стихотворениях, нашедших свое место в первом сборнике поэта.

5. Есть целомудренные чары...
Высокий лад, глубокий мир;
Далеко от эфирных лир
Мной установленные лары.

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!

Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,
И, осторожною рукой,
Позволено их переставить.

Лирический герой выступает в роли демиурга, *создателя миров своих... где искусственные небеса / И хрустальная спит роса*, как лапидарно сказано в соседнем двустишном стихотворении («Истончается тонкий тлен...», 1909). В полном соответствии с основной стилистической доминантой, а именно с «пафосом конкретности» (С. Парнок), молодой поэт набрасывает контуры мира, в котором органично уживаются домашние римские боги «лары», уютные «пенаты» того же происхождения и он сам, равный этим богам, чуждый революционных преобразований, утративший ощущение времени и пространства. Сохраняется преемственность с предыдущим циклом и в использовании глаголов. Хронологической неопределенности ситуации соответствует статуарность в развитии лирической темы, выражающаяся в полном отсутствии глаголов движения. Те же немногие, которые держат на себе фразу, констатируют наличие каких-то устойчивых реалий или их свойств: *Есть...чары, лад, мир* и *лары*. Молчаливо и неподвижно *приказывает* (в значении *диктует*) *игрушечный удел* и *робкие законы* точеный торс античной статуи. Лирический герой пассивно и отрешенно слушает всегда (т. е. постоянно) *восторженную тишь* (т. е. отсутствие звука, антизвук). Некоторый всплеск энергии несет в себе четвертый заключительный катрен; в двух его составных сказуемых, расположенных параллельно, ярко выражены отрицательная модальность (*не надо славить*) и осторожный намек на возможность некоторой перемены (*позволено их переставить*). Таким образом, с самого начала декларируется циклический ход времени, с которым только и может ассоциироваться вечность. «Устанавливая» своих домашних богов, сопрягая с ними свою судьбу (игрушечный удел) и утверждая в созидаемом поэтическом мире соответствующие *(робкие)* законы, лирический герой соединяет настоящее с давно прошедшей и вместе с тем никогда не преходящей античностью.

Лейтмотивные лексемы: *чары, лад, мир, лары, закаты, пенаты, тишь, закон, торс, холод, тела, боги, перестановка.*

Второе опубликованное стихотворение рассматриваемого цикла «Невыразимая печаль...» ничуть не более динамично, чем первое:

6. Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой — сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

Немного красного вина.
Немного солнечного мая —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна...

Несмотря на то, что в начальном катрене сосредоточены три энергичных глагола: *открыла*, *проснулась* и *выплеснула*, их действенность фактически равна нулю. Все они входят в состав развернутой метафоры, а потому, по сути дела, фантомны. Завершающее первый стих следующего катрена краткое страдательное причастие *напоена* логичнее отнести к качественной характеристике комнаты, чем к реальному развитию действия. Никто комнату на самом деле *не поил*, тем более *истомой* , и не подносил ее как *сладкое лекарство*, предназначенное, на самом деле, все тому же лирическому герою. Последний катрен вообще обходится без глаголов и без сказуемого. Намек на движение исходит лишь от «импрессионистичного» деепричастия *ломая*.

Лейтмотивные лексемы: *печаль*, *глаза*, *ваза*, *хрусталь*, *комната*, *лекарство*, *царство*, *сон*, *окно*, *солнце*, *вино*, *май*, *бисквит*, *пальцы*, *белизна*.

Дальнейшую разработку мотивов рассматриваемого цикла находим в десяти стихотворениях, отправленных в нескольких письмах Вяч. Иванову и М. Волошину. Структурно они также сохраняют уже выявленную тенденцию к статике, параллелизму, рамочной композиции как в целом, так и в составляющих это целое элементах; в них последовательно используются характерные ритмико-синтаксические модели, напоминающие концентрические круги, расходящиеся от брошенного в воду камня.

7. Ты улыбаешься кому...
О путешественник веселый,
Тебе неведомые долы
Благословляешь почему?

Никто тебя не проведет
По зеленеющим долинам
И рокотаньем соловьиным
Никто тебя не позовет,

Когда, закутанный плащом,
Не согревающим, но милым,
К повелевающим светилам
Смиренным возлетишь лучом

Та «обдуманность» ритма, о которой писал в своей рецензии на стихотворения О Мандельштама, опубликованные в «Аполлоне», Владимир Пяст,

имея в виду, в частности, уже упоминавшиеся двустишия «Истончается тонкий тлен...», дает о себе знать и в приведенном тексте. Действительно, вынужденный признаться Вяч. Иванову в своей полной версификационной некомпетентности [3.*154*], поэт весной 1909 г. прилежно посещал его лекции по стихосложению. «Ритмический дар» молодого поэта, отмеченный уже первыми рецензентами органично соответствовал некоторым содержательным тенденциям первого этапа его творчества.

Тихий пафос созерцания оборачивается торможением в развитии действия. Лирический герой, персонифицированный в образе *веселого путешественника* (вариант лейтмотивного «пилигрима»), *улыбается* неизвестно *кому* и неизвестно *почему*. Вопросительная интонация получает убедительную поддержку в вопросительных местоимениях, коррелирующих, обрамляя катрен, на строго параллельных рифмованных местах. На них, а не на глаголы, надежно упрятанные в середину фразы, приходится логическое ударение. Во втором катрене снова устанавливается идеальный рамочный параллелизм. На этот раз «рамку» фиксируют глаголы с выраженной отрицательной модальностью: ***Никто тебя не проведет... — Никто тебя не позовет...*** Стягивающий на себя основную энергию действия глагол приходится на ритмически сильную, выделенную позицию (икт на 3-й стопе вопреки установившемуся обязательному пропуску ударения во всех остальных строках). С другой стороны, весь последний катрен, в состав которого входит строка, заключающая стихотворение, представляет собой придаточное предложение — обстоятельство, также не способствующее ее семантической активности. В том же направлении «работают» инверсированный эпитет *смиренным возлетишъ лучом* и продленная форма приставки: *возлетишь* (вместо более энергичного «взлетишь»).

Лейтмотивные лексемы: *путешественник*, *долы*, *долины*, *рокотанье*, *плащ*, *светила*, *луч*.

8. В просторах сумеречной залы
Почтительная тишина.
Как в ожидании вина
Пустые зыблются кристаллы;

Окровавленными в лучах,
Вытягивая безнадежно
Уста, открывшиеся нежно
На целомудренных стеблях;

Смотрите: мы упоены
Вином, которого не влили.
Что может быть слабее лилий
И сладостнее тишины?

Созерцательное настроение передается в основном назывными, констатирующими предложениями. Единственный глагол первого катрена *зыблются*, как бы позаимствованный у Ломоносова, лишается своей барочной динамики, живописуя агрегатное состояние хрустальных *кристаллов* (вспомним «Невыразимую печаль...»). Во втором катрене функции глаголов принимают на себя деепричастие *вытягивая* (очень сдержанный, так сказать «мимический» жест) и причастие *открывшиеся* (по отношению к *устам*, которые, как выясняется в заключительном катрене, являют собой метафорическую ипостась *лилий*, упоенных неналитым *вином*; отсюда эпитет *окровавленными*, указывающий на колорит *пустых кристаллов* в прорвавшихся в *сумеречную залу* солнечных лучах).

Лейтмотивные лексемы: *залы*, *тишина (2)*, *вино (2)*, *кристаллы*, *лучи*, *уста*, *стебли*, *лилии.*

9. В холодных переливах лир
Какая замирает осень!
Как сладостен и как несносен
Ее золотострунный клир!

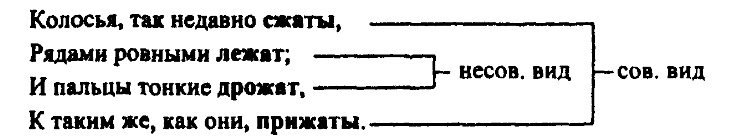
Она поет в церковных хорах
И в монастырских вечерах
И, рассыпая в урны прах,
Печатает вино в амфорах.

Как успокоенный сосуд
С уже отстоянным раствором,
Духовное доступно взорам,
И очертания живут.

Колосья, так недавно сжаты,
Рядами ровными лежат;
И пальцы тонкие дрожат,
К таким же, как они, прижаты

Стихотворение выглядит как еще одна вариация «Невыразимой печали...» В нем также торжествуют тяжелые неподвижные реалии, длинные «медленные» эпитеты, глаголы или их заменители с подавленными динамическими характеристиками. Так, глагольное сказуемое *замирает* (*осень*), конечно, фиксирует не гечение времени, а его остановку. Во втором катрене осень проявляет-таки признаки жизни в пении, понятно, метафорическом, при этом используется весьма активный глагол *поет*; и, подобно монаху, *рассыпая в урны прах*, *печатает вино в амфорах*. С помощью деепричастия и глагола конкретные сиюминутные движения преобразуются в консервацию Веч-

ности. В третьем катрене глагол *живут* занимает самую отмеченную позицию, но *живут*, оказывается, некие абстрактные *очертания*. Финальный катрен закономерно фокусирует два противоположных временных плана, объединяя время линейное и циклическое на базе идеального параллелизма. Образующие малый и большой круг глаголы совершенного и причастия несовершенного вида не просто выстраиваются *рядами ровными*, не только рифмуются, но и эффективно осуществляют принцип со- противопоставления:



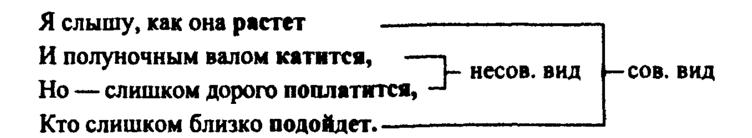
Лейтмотивные лексемы: *лиры, осень, клир, хоры, вечера, прах, вино, амфоры, сосуд, очертания, колосья, пальцы.*

10. Не говорите мне о вечности...
Я не могу ее вместить,
Но как же вечность не простить
Моей любви, моей беспечности?

Я слышу, как она растет
И полуночным валом катится,
Но — слишком дорого поплатится,
Кто слишком близко подойдет.

И тихим отголоскам шума я
Издалека бываю рад —
Ее пенящихся громад, —
О милом и ничтожном думая.

Это стихотворение о вечности, которую не в силах вместить в своем сознании лирический герой, влюбленный и беспечный. Симметричное расположение глаголов и на этот раз отражает уже привычное противоречие двух способов переживания времени: линейного и циклического; отсюда и оксюморонная, антитетическая рифма, обнимающая строфу: *вечности... ...беспечности*. Во втором, центральном, катрене, несмотря на перенасыщенность глаголами (их пять), сохраняется статическая доминанта; первый глагол в главном предложении поглощает и нейтрализует остальные четыре, выстроившиеся в придаточном, как на параде. Они стоят на самых активных, замыкающих малый и большой круг местах; но в условиях противительной конструкции видовое соотношение у них несколько иное:



В третьем катрене сложносоставное сказуемое, передающее состояние лирического героя (*издалека бываю рад*), стоит на своем привычном месте, глубоко укрывшись в середине строфы, однако ожидаемого отклика в третьем стихе оно не получает, как не получают его и рифмочлены «крайних» (1-го и 4-го) стихов: *шума я* — *думая*. Вместо предсказуемого существительного с местоимением — возбуждающее беспокойство аграмматическое деепричастие.

Лейтмотивные лексемы: *вечность (3)*, *любовь*, *тишина (2)*, *отголосок*, *шум*, *думы*.

11. На влажный камень возведенный
Амур, печальный и нагой,
Своей младенческой ногой
Переступает, удивленный

Тому, что в мире старость есть —
Зеленый мох и влажный камень,
И сердца незаконный пламень —
Его ребяческая месть.

И начинает ветер грубый
В наивные долины дуть;
Нельзя достаточно сомкнуть
Свои страдальческие губы.

Как действующее и одновременно размышляющее лицо стихотворения выступает мифологический Амур. В первом катрене он *переступает на влажный камень, удивленный тому, что...* Далее раскрывается содержание его рефлексии. В результате второй катрен остается безглагольным. Внешняя динамика стихотворного «действия» сосредоточена в третьем катрене, уводящем в сторону от Амура и его переживаний. Возникает тревожная тема ветра, который ***начинает... дуть*** *в наивные долины*, и реакция, скорее всего, собственно лирического героя, не способного ***сомкнуть*** *свои* страдальческие губы.

Лейтмотивные лексемы: *влага*, *камень*, *Амур*, *младенчество старость*, *любовь* (*сердца незаконный пламень*), *ветер*, *долина*, *губы*.

12 В безветрии моих садов
Искусственная никнет роза,
Над ней не тяготит угроза
Неизрекаемых часов

В юдоли дольней бытия
Она участвует невольно;
Над нею небо безглагольно
И ясно, — и вокруг нея

Немногое, на чем печать
Моих пугливых вдохновений
И трепетных прикосновений,
Привыкших только отмечать.

Связь этого стихотворения с предыдущими, несмотря на то, что его адресатом является не Вяч. Иванов, а М. Волошин, очевидна. Так упомянутая тема ветра оборачивается безветрием, в котором оказываются не менее знакомые нам цветы: *В безветрии моих садов / Искусственная никнет роза*, оказавшаяся вне времени, вне судьбы: *Над ней не тяготит угроза / Неизрекаемых часов...* С другой стороны, она обречена *участвовать невольно... в юдоли дольней бытия*. Здесь снова прослеживается ассоциативная связь с *наивными долинами*, продуваемыми грубым ветром предыдущего текста. Вторая часть стихотворения, начиная с 3-й строки второго катрена, представляет собой характеристику разреженного пространства, окружающего заветный цветок. Особенно впечатляет *безглагольное и ясное небо* над ним и то *немногое*, что сохранило на себе печать пугливых вдохновений лирического «Я». Эпитет *безглагольно* воспринимается прежде всего как архаизм, в значении 'бессловесно', поддержанный еще более выразительным местоимением *вокруг нея*. Вместе с тем он служит и своеобразным сигналом безглагольности в собственном смысле слова: глаголы как таковые исчезают, если не считать финального стиха: «привыкших только *отмечать*», в котором инфинитив выступает в функции не сказуемого, а обстоятельства.

Лейтмотивные лексемы: *безветрие, сады, искусственная роза, вечность (неизрекаемые часы), земная юдоль, небо, безглагольность, вдохновения.*

13. Пустует место. Вечер длится,
Твоим отсутствием томим.
Назначенный устам твоим,
Напиток на столе дымится.

Так ворожащими шагами
Пустынницы не подойдешь;
И на стекле не проведешь
Узора спящими губами;

Напрасно резвые извивы
Покуда он еще дымит
В пустынном воздухе чертит
Напиток долготерпеливый.

В полном соответствии с заглавной первой строкой развивается тема отсутствия возлюбленной, остро переживаемого лирическим героем. Обилие глаголов не показательно; их движущая сила компрометируется в первом катрене формой несовершенного вида, фатальной беспредельностью застывшего времени (*вечер длится*), его непосредственной зависимостью от отсутствия героини, в ожидании которой напрасно *дымится... назначенный* ее *устам... напиток*. В абсолютном центре стихотворения встретились на привычном месте два обращенных к возлюбленной глагола, оба с энергичной отрицательной частицей: *не подойдешь... — не проведешь*. Оказавшись зарифмованными на медианной оси центральной строфы и всего стихотворения, они самым недвусмысленным образом подчеркивают идею невозможности реального действия героини по причине зияющего отсутствия последней. Не помогают и провоцирующие ее появление *извивы... дымящегося... в пустынном воздухе... долготерпеливого напитка*. Расположившиеся в сердцевине последнего катрена два рифмующихся глагола (*дымит... — чертит*) также фактически недееспособны: дымящийся абрис, начертанный в пустынном воздухе, в принципе эфемерен.

Лейтмотивные лексемы: *пустота (3), вечер, отсутствие, уста, дым (2), узор, губы, воздух, напиток (2).*

14. В смиренномудрых высотах
Зажглись осенние Плеяды.
И нету никакой отрады,
И нету горечи в мирах.

Во всем однообразный смысл
И совершенная свобода:
Не воплощает ли природа
Гармонию высоких числ ?

Но выпал снег и нагота
Деревьев траурною стала;
Напрасно вечером зияла
Небес златая пустота;

И белый, черный, золотой
Печальнейшее из созвучий
Отозвалося неминучей
И окончательной зимой

Действие стихотворения происходит вдали от *юдоли дольней*, а именно в *смиренномудрых высотах*, то есть попросту на небе То, что Плеяды все-таки *зажглись*, меньше всего похоже на событие, это знак циклически повторяю-

щегося времени, очередная фаза космического коловращения. Неудивительны отрицательные следствия: *И нету никакой отрады / И нету горечи в мирах...* Широкое натурфилософское обобщение: *Во всем однообразный смысл / И совершенная свобода: / Не воплощает ли природа / Гармонию высоких чисел?*, с одной стороны, основывается на поэтическом осмыслении непрерывно вращающейся вокруг себя вечности и, с другой стороны, на философских прозрениях античных мыслителей: Пифагора, Архимеда, Платона. Скопление глаголов в третьем катрене заслуживает особого рассмотрения. В первой его половине резко изменяется угол зрения. От философских абстракций взор лирического героя обращается на грешную землю: *Но выпал снег — и нагота / Деревьев траурною стала*, актуализируются причинно-следственные связи, устанавливаются реальные соотношения цвето-световых характеристик, воссоздается лаконичный, но хорошо узнаваемый пейзаж. Во второй половине катрена как следствие романтического двоемирия неадекватно коррелируют Земля и Небо, быт и Бытие, скоротечность и вечность. Весьма показательно ведут себя и встретившиеся на медиане глаголы: глагол совершенного вида *стала* (траурною... *нагота деревьев*), информирующий об изменениях мира реального, с глаголом несовершенного вида *зияла*, переносящим нас в *златую пустоту небес*. Ключевым словом четвертого катрена, а вместе с ним и всего стихотворения оказывается удивительный глагол *отозвалося*:

И белый, черный, золотой
Печальнейшее из созвучий —
Отозвалося неминучей
И окончательной зимой.

Финальный аккорд произведения являет собой образцовый синэстезический сплав живописного, музыкального и поэтического ви́дения мира (в данном случае обоих соперничающих миров). Ассоциативное поле *неминучей и окончательной зимы*, как и положено образу-символу, простирается в обе стороны как некий синтез того и другого. Отметим также утяжеленные «длинные» эпитеты: *в смиренномудрых, однообразный, совершенная, траурною, печальнейшее, неминучей, окончательной.*

Лейтмотивные лексемы: *небеса (3) (высоты (2), миры), осенние, гармония, снег, нагота, деревья, пустота, белый, черный (2) (траурный), осень, зима.*

15. Что музыка нежных...
Моих славословий
И волны любови
В напевах мятежных,

Когда мне оттуда
Протянуты руки,
Откуда и звуки
И волны откуда, —

И сумерки тканей
Пронизаны телом —
В сиянии белом
Твоих трепетаний?

Стихотворение совершенно безглагольно. Намек на некоторое пассивное действие слышится разве что в кратких страдательных причастиях: *протянуты* (руки) и *пронизаны* (телом), а также в отглагольном существительном *трепетаний*. Лирический герой, высоко, экстатически переживающий свою любовь, обращает слух к мистическому запредельному *туда*. Чрезвычайно показателен колористический контраст между сиянием белым, исходящим от *трепетаний* возлюбленной, и сумерками тканей, соединяющих ее с землей.

Лейтмотивные лексемы: *музыка*, *волны*, *любовь*, *руки*, *звуки*, *волны*, *сумерки*, *ткани*, *сияние*, *трепетания*.

16. На темном небе, как узор,
Деревья траурные вышиты,
Зачем же выше и все выше ты
Возводишь изумленный взор?

Вверху — такая темнота
Ты скажешь время опрокинула,
И, словно ночь, на день нахлынула
Холмов холодная черта.

Высоких, неживых дерев
Темнеющее рвется кружево:
О месяц, только ты не суживай
Серпа, внезапно почернев!

Заключительное стихотворение цикла стягивает в едином фокусе все его тематические, лейтмотивные, ассоциативные линии. Отправив его в письме Вяч. Иванову, Мандельштам сделал следующую приписку: «Это стихотворение хотело бы быть “romance sans paroles” (Dans l’intermiable ennui...). “Paroles” т. е. интимно-лирическое, личное я пытался сдержать, обуздать уздой ритма <...>. Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба. Может быть, антиинтимная природа? Ямб — это узда “настроения”» [2.*639*]. Как видим, ориентируясь на субъективные представления об аффективных ореолах ямба, внушенные ему хозяином Башни, поэт ищет соответствующие ритмические модуляции. В их числе, возможно, были

и четверостишия охватной рифмовки со всеми сопутствующими им свойствами. «Антиинтимный ямб» в исполнении Мандельштама[1], однако, вовсе не лишает цикл с условным названием «Земля и Небо» живой межличностной теплоты. Речь, скорее, должна идти о гармоничном синтезе означенных антиномий. В частности, в последнем стихотворении адресатом медитации оказывается, судя по соседним текстам, лирическая героиня. Вертикально развертывающееся пространство фиксируется ее *изумленным взором*, который *возводится* все выше и выше. Нижняя, земная его часть погружена во тьму, *высокие, неживые* деревья, как и в предыщущих случаях, кажутся лирическому герою *траурными*. Темнота распространяется и на ночное небо, где спасительным серпом светится один только месяц; *холмов холодная черта* как бы *опрокинула* само время, в результате чего ночь на день *нахлынула*. Два главных глагола и на этот раз расположились на медиане центральной строфы и стихотворения в целом, тем самым принимая на себя главный логический удар. Отмеченное словосочетание *ты скажешь* маркирует генетическую и стилистическую зависимость от тютчевского «Ты скажешь: ветреная Геба...»

Лейтмотивные лексемы: *небо*, *узор*, *деревья (2)*, *темнота (5)* (*темное*, *траурные*, *темнеющие*, *почернев*), *выше (2)*, *взор*, *время*, *ночь*, *день*, *холмы*, *кружево*, *месяц*.

Выявленные в процессе анализа тематические и архитектонические свойства катренов охватной рифмовки в рамках строфической поэтики раннего О. Мандельштама не противоречат дальнейшему функционированию данного вида строфы в его творчестве. Достаточно указать на такие отмеченные его произведения, как «Медлительнее снежный улей...», «Silentium», «Неумолимые слова...» (1910), вплоть до лирических стихотворений зрелого поэта, также имеющих тенденцию к циклизации, например: «Импрессионизм» (1932), оба «Ариоста» («Во всей Италии приятнейший, умнейший...» и «В Европе холодно. В Италии темно...»), «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тассо друг...», «Старый Крым», 1933.

Литература

1. *Гаспаров М Л.* Русские стихи 1890-х 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
2. *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
3. *Одоевцева И* На берегах Невы. М., 1988.

[1] Метрической доминантой обоих циклических единств 1908 и 1909 гг является в принципе нейтральный 4-стопный ямб. Из 16 стихотворений лишь два написаны иными размерами. «Только детские книги читать...» 3-стопным анапестом и «Что музыка нежных» 2-стопным амфибрахием. В контексте же всего творчества Мандельштама из 43 стихотворений с катренами охватной рифмовки ямбом, преимущественно 4-стопным, написано 37

НАРОДНЫЙ СТИХ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИХ



Дж. БЕЙЛИ
(США)

ЕСТЬ ЛИ В РУССКОМ ЭПОСЕ ТРЕХУДАРНЫЙ АКЦЕНТНЫЙ СТИХ?

С тех пор как в начале XIX века А. Х. Востоков [1.*91—167*] высказал свои новаторские соображения о русском народном стихосложении, 3-ударный акцентный стих стал считаться главным размером былин. Чаще всего этот размер представляется так: в стихе есть определенное количество главных ударений и переменное количество слогов между ними, обычно от одного до трех[1]. Поскольку анакруза и клаузула обычно содержат два слога, «идеальную модель» 3-ударного акцентного стиха можно изобразить в виде формулы 2-Х-Х-2[2]. Однако, когда начинаешь подробно исследовать ритм песен, сочиненных в этом размере, скоро становится ясно, что такое изображение размера песен — значительное упрощение реальной картины. Многие строки не совпадают с ритмической парадигмой, а еще больше строк не поддается однозначной интерпретации. Чем больше стараешься объяснить ритмически амбивалентные строки песен, сложенных предположительно 3-ударным акцентным стихом, тем больше сомневаешься, что такой размер на самом деле существует. Цель настоящей статьи — расширить более ранние исследования народного акцентного стиха, проделанные автором данного сообщения [2; 3; 5] и М. Л. Гаспаровым [4; 6], и обратить особое внимание на ритмические амбивалентности, присущие такому типу эпического стиха.

Собрание онежских былин, записанных летом 1871 г. Гильфердингом А. Ф., является поворотным пунктом в записи и изучении русских эпических песен, потому что он первым понял, что словесный ритм в устном пересказе распадается и что надежные тексты возможно получить только от песенного исполнения [7.xxxii-xxxiii; 8.*189—193*]. Как ни высоки достоинства

---

[1] Для исследований акцентного стиха см.: Бейли [2; 3] и Гаспаров [4].

[2] Тире обозначают три главных ударения, первая и последняя цифры — количество слогов в анакрузе и клаузуле, Х — количество слогов между главными ударениями. В цитатах ' означает метрическое ударение и ` — неметрическое ударение.

текстов песен, собранных от середины XVIII в. до 1860-х годов и включенных в собрания Кирши Данилова, П. В. Киреевского и П. Н. Рыбникова, они содержат текстологические недостатки [9; 10.*379—382*] и не передают точную ритмику песенного исполнения. М. Л. Гаспаров [4] исследовал былинный стих песен, записанных в этот период, и анализировал ритм многих песен в собрании Гильфердинга. До некоторой степени настоящая статья продолжает это исследование. Материалом послужили песни, записанные между 1871 г. и 1960-ми годами, в период явного угасания русской эпической традиции [11].

Для данной статьи были выбраны 9 вариантов исторической песни «Гнев Ивана Грозного на сына». Песни были записаны девятью собирателями[3] у девяти сказителей в пяти районах Русского Севера между 1871 и 1956 годом. Таким образом, различия между собирателями, сказителями, географическими районами и датами записи дают широкую картину вариантов. Предварительный обзор шестидесяти одного варианта этой песни в сборнике «Исторические песни XIII—XVI вв.», подготовленном Б. Н. Путиловым и Б. М. Добровольским, обнаружил, что около половины вариантов сложено 3-ударным акцентным стихом, некоторые — «вольными хореями», часть — 2-ударным акцентным стихом, значительное количество — безразмерным стихом (где единственная ритмическая единица — это строка, маркированная дактилической клаузулой), а некоторые сложены прозой.

По мнению Б. Н. Путилова, старина «Гнева Ивана Грозного на сына» представляет собой переходную форму между старшей эпической традицией Киевской Руси и более новым жанром «исторической песни», возникшим в XVI веке [12.*198—218*]. Большинство вариантов этой песни отличается тем же поэтическим стилем, содержит те же темы (по определению А. Б. Лорда [13.*68—98*], обладает теми же формами стиха, поется под те же напевы и характеризуется той же поэтикой, что и былины. Тексты вариантов различаются своим качеством и цельностью, и содержат от 71 до 238 строк.

Ритмические амбивалентности в песнях, сочиненных 3-ударным акцентным стихом, не отличаются от тех, которые встречаются в литературных стихотворениях, написанных двусложными размерами. Неметрические ударения могут появиться между главными (метрическими) ударениями и в анакрузе, а среднее главное ударение иногда пропускается Однако такие «допустимые отклонения» осложняются в народном акцентном стихе тем, что количество слогов в строке часто колеблется. Еще одна проблема связана с просодиче-

---

[3] Тексты в собрании ИП (см. Принятые сокращения) ссылаются номером песни, фамилией собирателя или сказителя и номером строки: № 200 (Конашков), № 203 (Соколов), № 208 (Гильфердинг), № 213 (Истомин), № 226 (Григорьев), № 233 (Чистов), № 238 (Ончуков), № 259 (Марков).

ским уровнем, с учетом которого необходимо проводить разбор ритма. Изучение русского литературного стиха опирается на предположение, что основой ритма является словесная просодия, то есть любое словесное ударение может стоять на икте. Однако со времени работы Востокова принято считать, что ритмическую основу эпического стиха создают «главные ударения» (синтагматическое, смысловое или фразовое)[4]. Все эти термины представляют собой попытку описать интонационную организацию стиха, якобы состоящего из трех интонационных групп или, по Востокову, из трех «просодических периодов». Словесные ударения по большей части не учитываются. Однако К. Ф. Тарановский [15.*346—354*] и мы [16.*39—110*] показали, что такой подход не обоснован. В настоящей статье мы выделяем шесть типов ритмической амбивалентности, встречающихся при анализе 3-ударного акцентного былинного стиха, и предлагаем возможные разрешения этих проблем.

Первая амбивалентность — количество слогов в интервалах между главными ударениями. Следующие типы строк, безусловно, содержат три главных ударения и от одного до трех слогов в интервалах.

Говорил-то Фёдор да Ива́новиць	2-1-3-2 (200—53)
Целова́л во уста́ во саха́рнии	2-2-2-2 (213—91)
Да хребе́тну-ту косто́цьку повы́ломил	2-2-3-2 (259—66)
А повы́веду изме́ну из Черни́гова	2-3-3-2 (200—23)

Однако многочисленные строки, в которых также ясно выделяются три главных ударения, проявляют более длинные интервалы, часто достигающие четырех и иногда даже пяти слогов

По пала́те грозно то запоха́живал	2-1-4-2 (200 57)
А в сере́дку Мики́та да пробира́етсе	2-2-4-2 (238 82)
А предста́вилась цяри́ца та благоверная	2-3-4-2 (259 18)
Да не спрашивал у дверей придверников	2 4-1-2 (226—122)

Подсчеты, представленные в таблице 1, показывают, что большинство интервалов содержат два (33,6%) слога или три (44,4%), значительное количество заполнено одним (11,5%) или четырьмя слогами (9,7%), другие слоговые варианты появляются редко Ввиду того, что 1-сложные и 4-сложные интервалы возникают почти одинаково часто, следует заключить, что интервалы в ритмической парадигме 3 ударного эпического стиха состоят из одного до четырех слогов.

---

[4] М П Штокмар [14.*1* *135*] исследует историю и определения тих разнообразных терминов

Таблица 1

Количество слогов в интервалах

Слоги	1	2	3	4	5	6	Всего
Процент	11,5	33,6	44,4	9,7	0,7	0,1	100,0

Вторая амбивалентность — неметрические ударения. Большинство строк в разбираемых песнях содержат неметрические ударения, присутствие которых может сделать количество главных ударений в строке неясным. В следующих примерах «естественный ритм» языка подсказывает, что ударения служебных слов, подчиненных элементов в традиционных атрибутивных фразах и имени с отчеством или фамилией лишь незначительно расшатывают ритм в анакрузе и в интервалах. Однако знаменательные слова также могут появляться в интервалах, где они получают такое же сильное ударение, как и знаменательные слова, несущие метрическое ударение. Например, в четвертой строке, приводимой ниже, ударение существительного *прика́з* находится в 3-сложном интервале.

Вы̀ иди́те казни́ть **бу̀йну** го́лову 2-2-2-2 (203—47)
Ты̀ послу́шай, **мо̀й** сы́н **Фѐдор** Ива́новиць 2-2-3-2 (203 7)
У̀ж ты̀ о́й **есѝ** роди́тель мо̀й-де ба́тюшко 2-3-3-2 (238 25)
Ѐн же да́л **прика̀з** на ка́зень да на сме́ртную 2-3-3-2 (200—87)

Если мы согласимся, что в 3-ударном акцентном стихе возможны 4-сложные интервалы, мы будем вынуждены принять реальность неметрических ударений в таких интервалах. Выделенные слова в следующих примерах иллюстрируют такие ударения в 4-сложных интервалах.

А̀й спрого́ворит **Гро̀зной** ца́рь Ива̀н Васи́льевиць 2-4-3-2 (213 7)
Окрова́вили-де но́вую **са̀блю** во́струю 2-3-4-2 (238 150)

Данные в таблице 2 показывают, что количество слогов в анакрузе колеблется от нуля до трех и что анакруза только имеет тенденцию состоять из двух слогов (69,8%). Наоборот, клаузула является самым стабильным ритмическим элементом и в большинстве строк (94,0°о) содержит два слога.

Таблица 2

Количество слогов в анакрузе и клаузуле

	Анакруза					Клаузула				
Слоги	0	1	2	3	Всего	1	2	3	4	Всего
Процент	3,5	17,9	69,8	8,8	100,0	0,2	94,0	5,5	0,3	100,0

Когда объем слогов в анакрузе меняется, не всегда ясно, является ли первое ударение в строке метрическим или неметрическим. Приведенные ниже смежные строки показывают, как начало строки может стать неопределенным.

Всé-ты палачи́ да перепáлисе	0-3-3-2 (200, 93 94)
Всѐ палачи́ как из пáльи разъеждя́лисе	3-2-3-2

Третья амбивалентность — количество главных ударений в строках. Рассмотрим несколько строк, приводимых ниже, в которых имеется 2-сложная анакруза. Первая строка содержит два главных ударения, вторая — четыре и третья — пять. Таким образом, все три строки отклоняются от метрической парадигмы 3-ударного акцентного стиха. Ритм четвертой и пятой строк амбивалентен, потому что не ясно, несут ли слова *хóдит* и *стáли* главное или неметрическое ударение. Если бы ударения этих двух слов были неметрическими, получился бы исключительно длинный 5-сложный интервал, поэтому целесообразнее считать, что в таких случаях строка содержит четыре главных ударения.

Ѐй, Мики́та Ромáновиць	2-2-2 (213—99)
Да ко ми́лому брáту к Мики́ты Ромáновицю	2-2-2-2-3 (203—63)
И сади́лись обóе на одну́ли лошáдоцьку на бы́струю	2-2-3-2-3-2 (203—98)
Пред гостя́ми **хóдит** по палáты белокáменной	2-1-3-3-2 (200—18)
Всѐ-то гóсти на перу́то **стáли** веселёшеньки	2-3-1-3-2 (200—8)

Данные в таблице 3 представляют количество главных ударений в строках (1385) всех песен. Хотя встречаются строки, содержащие одно, два, четыре и пять главных ударений, те, в которых имеются три главных ударения, преобладают (86,1°о). Категория «прочие» относится к двум типам строк, которые будут рассмотрены ниже.

Таблица 3

Количество главных ударений в строках

Ударения	1	2	3	4	5	Прочие	Всего
Процент	0,1	4,9	86,1	4,3	0,3	4,3	100,0

Четвертая амбивалентность — фразовая или словесная просодия. Согласно традиционной интерпретации, во фразах, состоящих из конечноударного прилагательного и существительного, окончание прилагательного несет единственное главное ударение, а существительное атонируется и энклитически примыкает к прилагательному. Однако следующие примеры, взятые из

песен об Иване Грозном, показывают, что сказители одинаково чутки к словесной и фразовой просодии. Ударения прилагательных и существительных не только отмечаются, но и ударения существительных перемещаются, чтобы избежать смежных ударений многосложных слов внутри фразы [16.*47—65*, *101—105*].

с меньши́м сыно́м	(с. 409)	за белы́ руки́	(с. 293)
во Божьѐ церькву́	(с. 338)	мутны́м око́м	(с. 388)
таково́ слово́	(с. 298)	на злато́ блюдо́	(с. 371)

Разметка акцентуации в самых подробных записях показывает, что ритм акцентного стиха основан на сочетании словесной и фразовой просодии. Такая разметка позволяет составить более полную классификацию ритмической структуры строк. В следующих примерах ритмические вариации, имеющие более короткие интервалы, осуществляются только при условии, что ударения служебных слов могут выполнить ритмическую функцию в акцентном стихе. Если бы было принято в расчет только фразовое ударение, все примеры представили бы собой 2-ударные строки.

Мужицькй да вы́ моско́вскии	2-1-1-2 (200—35)
А̀й, повёл его́ во цисто́ полё	2-1-2-2 (213—49)
Ай же, Фёдор да ты́ Ива́новиць	2-2-1-2 (200—60)
А не ска́жешь мне́ да про изме́нщика	2-1-3-2 (200—62)

В маленькой группе строк ритм амбивалентен, потому что невозможно решить, какое из двух ударений в середине строки является метрическим. Следующие строки, соответствующие «полной форме» размера 5+5 и 5-стопного хорея, исключаются из анализа.

Ка̀к крыца́л свои́м гро́мким го́лосом	x̀ x x́ x x́ x́ x x́ x x (200—147)
Да сказа́л Мики́та кня́зь Рома́новиць	x x x́ x x́ x x́ x x́ x x (203—60)

Пятая амбивалентность — пропущенное среднее главное ударение. Самой сомнительной характеристикой 3-ударного акцентного стиха является пропуск среднего главного ударения Ввиду того, что интервалы в 3-ударных строках меняются от одного до четырех слогов, трудно решить, «воспринимается» ли пропущенное среднее главное ударение на фоне такой силлабически гибкой парадигме. Согласно тому, что в прежних исследованиях литературного и народного акцентного стиха [2.*88 92*; 5.*95 96*; 6.*309 314*] такая особенность считалась возможной, в анализируемых текстах она также иногда допускается. В примерах, приводимых ниже, среднее главное ударение

пропускается в интервалах, содержащих от трех до шести слогов между первыми и третьими главными ударениями. В результате этого 51 из 68 2-ударных строк включаются в анализ ритма, и количество разобранных строк достигает 1244, или 89,8% всех строк (1385). В изучаемых песнях процент исследованных строк варьируется от 79,9% (Соколов) до 97,7% (Ончуков).

Кàк Мики́та да Ромáновиць	2-3-2 (200—171)
А ведь Мáрья-то да Ромáновна	2-4-2 (200—109)
Наедáлисе да напивáлисе	2-5-2 (200—9)
Не на у́зданного да не на сéдланного	2-6-3 (203—74)

Шестая амбивалентность — акцентуация. В традиционном стиле былин встречается акцентуация, часто отличающаяся от норм современного литературного языка. В былинах возникает архаичная, просторечная, диалектная и специфически народно-песенная акцентуация, а также встречаются многочисленные вариантные ударения многих слов. Несмотря на то, что акцентуацию многих слов можно найти в словаре Даля [17] или в «Словаре русских народных говоров» [18], нередко следует искать информацию в собраниях песен, в которых скрупулезно помечаются нелитературные ударения. Многие такие ударения включены в сборник Путилова и Добровольского; а подробное описание народно-песенной акцентуации представлено в нашей книге о лирических размерах [16.*39—110*], и поэтому в данной статье приводятся ударения только некоторых ранее не отмеченных слов и их источники[5]. Существительные: *пáлачи* (Григорьев I-245), *послу́шанье* (Гильфердинг-775), *пóхвальба* (Истомин-134). Традиционные сочетания, состоящие из прилагательного и существительного: с *грозны́м царём* (Парилова-144), *сам грознóй палач* (Киреевский IX-8), *с богатóй орды* (Барсов IV-544). Глаголы: *дóждала* (Парилова-294), *кáзнити* (Киреевский VI-191). Частица *не: нé ждут* (Барсов III-92) и *нé спустил* (Гильфердинг-218). В двух случаях акцентуация предполагается для слов, образующих дактилическое окончание: *строгóй палач* (238—40, 41, 93, 95) и *пóднята* (238—89).

Вследствие того, что количество слогов в строках песен в акцентном стихе может сильно меняться, вариантные ударения выбираются по следующим критериям· 1) чтобы избежать смежных ударений многосложных слов внутри фразы, 2) чтобы избежать интервалов длиннее, чем в три слога, 3) чтобы сохранить дактилическую клаузулу и 4) чтобы соблюсти 2-сложную анакрузу в песнях, где она по большей части выдержана

Перейдем теперь к определению общих характеристик всех песен. В таб лице 4 приводится среднее количество слогов для каждого ритмического при-

---

[5] Указаны только фамилия собирателя и страницы сборника.

знака строки. Два интервала между главными ударениями обозначаются римскими цифрами I и II. Клаузула является самой устойчивой чертой в строке и главным образом состоит из двух слогов; во многих песнях анакруза колеблется часто, но в других она обычно содержит два слога; хотя в среднем строка включает в себя примерно 12 слогов, на деле длина ее колеблется от 11 до 13 слогов. Важная ритмическая характеристика заключается в том, что второй интервал заметно длиннее (2,83 слогов), чем первый (2,21). Это соотношение противоположно тому, которое встречается в дольнике и по большей части в литературном акцентном стихе [5.*97—109*; 6.*329—335*].

Таблица 4

Среднее количество слогов в каждом ритмическом признаке

	Анакруза	Основа	Клаузула	Строка	I	II	Строки
Слоги	1,84	7,95	2,06	11,85	2,21	2,83	1244

Вследствие того, что ритм эпического 3-ударного стиха проявляет столько колебаний и может интерпретироваться по-разному, субъективное мнение неизбежно играет при анализе большую роль. Поэтому результаты здесь менее объективны, чем те, которые получены в исследовании литературных размеров. Такая ситуация является следствием ритмической неустойчивости 3-ударного акцентного стиха. Между полюсами равносложных размеров и прозы возникает ряд силлабических градаций: равносложные размеры — акцентный стих — безразмерный стих — проза. Положение отдельных песен на этой шкале варьируется и может быть ближе к одному или другому полюсу.

Особенности эпического акцентного стиха необходимо рассматривать в более широком контексте; в результате возникает несколько важных вопросов. Во-первых, с точки зрения сравнительной славянской метрики: почему в русском эпическом стихе — в записях былин с середины XVIII в. до конца традиции в середине XX в. — нет равносложности, тогда как она есть в эпическом стихе большинства других славянских языков [19]? Во-вторых, почему, в отличие от эпических песен, русские лирические песни часто сохраняют равносложные формы стиха и разделяют некоторые общие черты с лирическим стихом других славянских языков [16.*234—259*]? В-третьих, возможно ли, что эпический акцентный стих связан с постепенным распадом русской эпической традиции, то есть стих заменяется прозой, и песенное исполнение — устным пересказом [11.*121 122*]? Можно ли сделать вывод, что эпический акцентный стих представляет собой ритмически неясную форму? На наш взгляд, ответ на эти вопросы обусловлен тем, что акцентный стих отражает один из последних этапов в распаде эпического стиха и поэтому не име-

ет четкой метрической формы. Такая особенность, может быть, обнаруживает относительную древность акцентного стиха в истории русского народного стихосложения. По принятому определению, 3-ударный акцентный стих существует главным образом как ритмическая модель, которая реализуется далеко не во всех случаях.

Принятые сокращения

Собрания народных песен

Барсов III *Барсов Е. В.* Причитания Северного края. Ч. 3 // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1885. Кн. 3—4.

Барсов IV — *Барсов Е. В.* Памятники народного творчества в Олонецкой губернии // Записки Русского географического общества. Т. 3. 1873. С. 513—628.

Гильфердинг — *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873.

Григорьев I *Григорьев А Д.* Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899 1901 гг Т. 1. М., 1904.

Истомин *Истомин Ф. М., Дютш Г. О.* Песни русского народа, собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. СПб., 1894.

ИП Исторические песни XIII XVI веков / Изд. подгот. Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. М.; Л., 1960.

Конашков Сказитель Ф. А. Конашков / Подгот. А. М. Линевского. Петрозаводск, 1948.

Киреевский — *Киреевский П В.* Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. VI. М., 1864 Вып. IX. М., 1872.

Марков *Марков А* Беломорские былины, записанные А. Марковым. М , 1901.

Ончуков *Ончуков Н* Печорские былины СПб., 1904

Парилова Былины пудожского края Подгот. Г. Н. Париловой и А. Д. Соймоновым Петрозаводск, 1941.

Соколов *Соколов Ю. М.* Онежские былины Подгот. и примеч. В. И. Чичерова. М., 1948.

Литература

1. *Востоков А* Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. СПб., 1817.
2. *Bailey J.* The Metrical Typology of Russian Narrative Folk Meters American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1978 Vol 1. P. 82 103
3. *Bailey J.* Study of Russian Epic Verse by Trubetzkoy, Jakobson, and Taranovsky: Reconsideration and Continuation Elementa. 1996 Vol. 2. P 215 232
4 *Гаспаров М Л* Русский былинный стих Исследования по теории стиха. Л., 1978 С. 3—47.
5. *Bailey J* The Development of Strict Accentual Verse in Russian Literary Poetry Russian Literature 1975. Vol. 9 P 87 109
6 *Гаспаров М Л* Тактовик в поэзии XX вв Современныи русский стих М , 1974. С. 294—351
7. *Гильфердинг А Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды Онежские былины, за-

писанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873. С. VII—XLVIII.
8. *Астахова А. М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
9. *Иванова Т. Г.* Классические собрания былин в свете текстологии // Русская литература. 1982. № 1. С. 135—148.
10. *Путилов Б Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подгот. текста А. П. Евгеньевой и Б. Н. Путилова. 2-е изд. М.; Л., 1977. С. 361—404
11. *Померанцева* Э. Судьбы былевого эпоса в послевоенные годы // Русская литература. 1963. № 4. С. 119—124.
12. *Путилов Б. Н.* Русский историко-песенный фольклор XIII XVI веков. М.; Л., 1960.
13. *Lord A. B.* The Singer of Tales. N. Y., 1965.
14. *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
15. *Тарановски К. Ф* (рец.) «М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения» // Јужнословенски филолог. 1955—1956. Т. 21. Књ. 1—4. С. 335 363.
16. *Bailey J.* Three Russian Lyric Folk Song Meters Columbus, Ohio, 1993.
17. *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. 3-е изд. СПб.; М., 1903 1909; Репринт воспроизв. изд.: М., 1994. Т. 1—4.
18. Словарь русских народных говоров. М.; Л., 1965 1995. Т. 1 29 (до сих пор).
19. *Jakobson R* Slavic Epic Verse / Selected Writings. The Hague, 1966 Vol. 4. P. 414—463.

Приложения

Ритмический анализ всех песен

Кроме ритмических вариаций таблицы дают ритмические характеристики всех песен. Приложение 1 приводит количество разобранных строк и их процент от всех строк песни. Приложение 7 дает пропорции строк песен, укладывающихся в различных типах размеров: двусложном (Д), дольниковом (Дол), трехсложном (1) и чисто акцентном (А). Различия возникают в ритме акцентного стиха в песне каждого сказителя так, как они появляются в любом размере у каждого литературного поэта. Клаузула, как правило, состоящая из двух слогов, является самой устойчивой ритмической характеристикой, в некоторых песнях анакруза меняется часто, но в других она обычно содержит два слога; средняя длина строки варьируется от 11 до 13 слогов; пропорция проанализированных строк колеблется от 79,9°о (Соколов) до 97,7°о (Ончуков). Ритмические характеристики песен, записанных в Беломорье (Марков), Архангельской области (Григорьев) и на Печоре (Ончуков), схожи; у них самая последовательная анакруза и самая длинная строка. Необходимо провести дальнейшее исследование, чтобы проверить, обнаруживает ли наш анализ региональные различия, особенно в отношении противоположности Обонежья другим северно западным областям.

Приложение 1

Количество главных ударений в строках

Ударения	1	2	3	4	5	Прочие	Всего	Строки	°o
Гильфердинг		5,5	84,0	2,5	—	8,0	100,0	211 238	88,7
Истомин	0,7	5,7	84,3	6,4	—	2,9	100,0	121/140	86,4
Марков	—	—	94,5	5,5	—	—	100,0	86 91	94,5
Григорьев	—	0,5	97,5	0,5	—	1,5	100,0	193 198	97,5
Ончуков	—	—	97,7	0,6	—	1,7	100,0	169 173	97,7
Соколов	—	3,1	78,0	11,0	1,2	6,7	100,0	131 164	79,9
Конашков	—	11,6	79,2	5,5	0,9	2,8	100,0	193 216	89,4
Парилова	—	9,9	78,8	1,4	—	9,9	100,0	63/71	88,7
Чистов	—	9,6	76,6	6,4	—	7,4	100,0	77 94	81,9
Все песни	0,1	4,9	86,1	4,3	0,3	43	100,0	1244 1385	89,8

Приложение 2

Ритмические вариации во всех песнях

Вариация		Тип	Процент	Пример
1.	-1-1-	Д	1,4	Мужицькй да вы́ моско́вскии (200—35)
2.	-1-2-	Дол	4,2	Во плечи́ рука́ застоя́ласе (200—152)
3.	-1-3-	Д	9,1	Говори́л-то Фёдор да Ива́новиць (200—53)
4	-1-4-	А	3,1	По пала́те гро́зно-то запоха́живал (200—57)
5.	-1-5-	Д	0,1	Если мне́ сказа́ть-то ведь да про изме́нщика (200—69)
6.	-2-1-	Дол	1,0	Как с вели́кой-то грозной радости (200—193)
7.	-2-2-	Т	11,2	Говорил-то Мики́та Романовиць (200—118)
8.	-2-3-	А	27,0	А отправил на ка́зень да на смертную (200—136)
9.	-2-4-	А	5,3	Да не кра́сное со́лнышко воссия́ло здесь (203—61)
10.	-2-5-	А	0,2	Как неми́ло на Федора да завыгля́дывал (200—58)
11.	-3-1-	Д	1,3	Тут с вели́кой-то со грозной ра́дости (200—210)
12	-3-2-	А	4,9	Говори́л-то ведь Микита Рома́новиць (200 203)
13.	-3-3-	Д	18,2	А повыведу измену из Черни́гова (200—23)
14.	-3-4-	А	4,5	А предста́вилась цяри́ця-та благове́рная (259 18)
15.	-3-5-	Д	0,1	Ехали ко ма́тушке да к каменно́и Москвы (200—32)
16.	-4-1-	А	0,5	Отруби́ть Митрею да бу́йну го́лову (200—184)
17	-4-2-	А	0,8	А которые при домах остава́лися (208 57)
18.	-4-3-	А	2 2	Не на уздана а садился, не на се́длана (200 144)
19	-4-4-	А	0 3	Да бро́салсе на коня да ведь не на у́зданного (203 73)
20	-5-1-	Д	0,2	Да не спрашивала у двере́и придверников (226—122)
21.	-5-2-	А	0 1	Да не спрашивала у ворот приворотников (226—121)
22.	- 3 -	Д	1 3	Как Микита да Романовиць (200—171)
23.	- 4	Дол	1,9	А ведь Ма́рья то да Романовна (200—109)

24.	- 5 -	Т	0,7	Наеда́лисе да напива́лисе (200—9)
25	- 6 -	А	0,1	Не на у́зданного да не на сёдланного (203—74)
Всего			100,0	

Приложение 3

Количество слогов в интервалах между главными ударениями

Слог	1	2	3	4	5	6	Всего
Гильфердинг	14,1	34,8	45,0	5,4	0,7	—	100,0
Истомин	14,7	52,7	25,9	6,3	0,4	—	100,0
Марков	2,9	18,0	55,8	23,3	—	—	100,0
Григорьев	4,9	40,4	47,9	6,2	0,6	—	100,0
Ончуков	3,0	34,9	47,3	14,2	0,6	—	100,0
Соколов	12,0	35,1	41,7	10,4	0,4	0,4	100,0
Конашков	14,8	23,1	47,3	12,6	2,2		100,0
Парилова	31,9	19,3	42,0	5,9	0,9		100,0
Чистов	20,1	32,2	42,3	5,4	—	—	100,0
Все песни	11,5	33,6	44,4	9,7	0,7	0,1	100,0

Приложение 4

Количество слогов в анакрузе и клаузуле

	Анакруза					Клаузула				
Слоги	0	1	2	3	Всего	1	2	3	4	Всего
Гильфердинг	8,1	31,7	55,0	5,2	100,0	—	86,7	11,4	1,9	100,0
Истомин	1,7	54,5	33,1	10,7	100,0	—	94,2	5,8		100,0
Марков	—	3,5	87,2	9,3	100,0	1,2	95,3	3,5		100,0
Григорьев	2,1	5,7	77,2	15,0	100,0	0,5	94,3	5,2	—	100,0
Ончуков	—	1,8	94,7	3,5	100,0	0,6	97,6	1,8		100,0
Соколов	0,8	17,5	64,9	16,8	100,0	—	94,7	5,3		100,0
Конашков	6,2	7,8	81,9	4,1	100,0	—	94,8	5,2	—	100,0
Парилова	—	17,5	73,0	9,5	100,0	—	95,2	4,8		100,0
Чистов	10,4	31,2	50,6	7,8	100,0	—	98,7	1,3		100,0
Все песни	3,5	17,9	69,8	8,8	100,0	0,2	94,0	5,5	0,3	100,0

Приложение 5

Количество слогов в строке

Слоги	8	9	10	11	12	13	14	15	Всего
Гильфердинг	—	6,6	17,1	29,9	26,5	16,1	1,4	2,4	100,0
Истомин	0,8	8,3	35,5	26,5	11,6	9,1	7,4	0,8	100,0
Марков	—	—	—	3,5	20,9	44,2	27,9	3,5	100,0
Григорьев	—	0,5	2,6	20,2	35,2	32 7	8,3	0,5	100,0

Ончуков	—	—	—	4,1	50,3	36,1	8,3	1,2	100,0
Соколов	—	0,8	3,8	23,7	43,5	22,1	4,6	1,5	100,0
Конашков	0,5	5,2	10,4	24,9	26,4	26,9	4,7	1 0	100,0
Парилова	1,6	17,5	14,3	28,6	19,0	12,7	6,3	—	100,0
Чистов	3,9	11,7	13,0	40,2	14,3	15,6	1,3	—	100,0
Все песни	0,5	4,5	10,3	21,9	29,9	24,7	6,9	1,3	100,0

Приложение 6

Среднее количество слогов в каждой ритмической черте строки

	Анакруза	Основа	Клаузула	Строка	I	II
Гильфердинг	1,57	7,70	2,15	11,42	2,08	2,72
Истомин	1,53	7,42	2,06	11,01	2,06	2,41
Марков	2,06	8,99	2,02	13,07	2,67	3,31
Григорьев	2,05	8,14	2,05	12,24	2,33	2,81
Ончуков	2,02	8,49	2,01	12,52	2,34	3,15
Соколов	1,98	7,98	2,05	12,01	2,08	2,93
Конашков	1,84	7,87	2,05	11,76	2,30	2,82
Парилова	1,92	7,13	2,05	11,10	1,82	2,48
Чистов	1,56	7,44	2 01	11,01	1,92	2,67
Все песни	1,84	7,95	2,06	11,85	2,21	2,83

Приложение 7

Строки, укладывающиеся в различные размеры

	Д	Дол	Т	А	Всего
Гильфердинг	36,5	8,5	15,2	39,8	100,0
Истомин	16,5	17,4	29,7	36,4	100,0
Марков	34,9	0,0	1,2	63,9	100,0
Григорьев	25,4	1,6	14,5	58 5	100,0
Ончуков	19,5		1,2	79,3	100,0
Соколов	26,0	3,8	9,9	60,3	100,0
Конашков	41,5	11,4	8,8	38,3	100,0
Парилова	60,3	17 5	9,5	12 7	100,0
Чистов	45,4	11,7	16,9	26 0	100,0
Все песни	31,8	7,2	11,9	49,1	100,0

А. И. ЗАЙЦЕВ
(Санкт-Петербург)

ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ В ФОЛЬКЛОРНОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ СТИХЕ

В трудах М. Пэрри и А. Лорда была установлена фундаментальная роль так называемых поэтических формул эпического сказителя. Однако многие последователи Пэрри и Лорда упускают из вида, что надежным признаком устного импровизационного творчества является не просто обилие поэтических формул, а наличие обеспечивающей импровизацию системы таковых.

Как известно, система поэтических формул, выработанных поколениями аэдов в ходе развития древнегреческого фольклорного героического эпоса, была усвоена Гесиодом (конец VIII в. до н. э.), который сделался создателем несколько отклоняющейся по тематике ветви, получившей название дидактического эпоса. У Гесиода было много последователей, произведения которых по большей части не дошли до нас, но все же в нашем распоряжении имеются довольно большие фрагменты поэмы «Каталог женщин», созданной как продолжение «Теогонии» Гесиода.

Поэма эта была создана в VII—VI вв. до н. э., по-видимому, несколькими авторами и сведена воедино к концу VI в. до н. э. Исходя из того, что мы знаем об эволюции древнегреческой литературы в эту эпоху, приходится сомневаться в том, что и эта поэма создавалась в ходе устнопоэтических импровизаций. Поэтическая техника этого псевдогесиодовского произведения была исследована в диссертации В. Майера [1]. Результаты этого исследования подтверждают предположения о создании этой поэмы с пером (вернее, с его древнегреческим прототипом) в руках. Поэма насыщена, можно даже сказать, перенасыщена реминисценциями из раннего эпоса — гесиодовского и гомеровского. Многократно используются, в частности, целые стихи. Однако подлинной системы эпических формул, облегчающих импровизацию, в поэме нет. Так, система одного, и только одного, эпитета при часто встречающемся существительном для каждого места в стихе разрушена. Например, для занимающего шестую стопу гексаметра часто встречающегося существительного ἔρυα имеются два украшающих эпитета, занимающих пятую стопу, оба дактиличе-

ские и синонимичные по значению: θαύματα и θέσκελα — и примеры такого рода встречаются неоднократно. Перед нами творчество подражателей-эпигонов, вероятно, уже и не владевших искусством поэтической импровизации.

С другой стороны, появление в стихах определенного количества поэтических клише диктуется, в известной степени, ограниченностью ресурсов языка. Об этом бесспорном факте напомнила мне при обсуждении доклада, лежащего в основе данной статьи, М. Тарлинская, показавшая в своих трудах постоянное наличие таких клише в английской поэзии: при этом число их зависит и от индивидуальности поэта, и от господствующих в данный момент эстетических норм. О закономерности появления таких клише писал и М. Л. Гаспаров применительно к русской поэзии [2].

Однако там, где подобные клише оказываются особенно обильными, неизбежно встает вопрос о причинах такого явления. Среди поэтов, в творчестве которых М. Л. Гаспаров обнаружил подобные клише в особенно большом количестве, находим Сурикова и Дрожжина с повторяющимися, например, *солнышко глядит* или *в гнездышке родном* в конце стиха. В отношении этих поэтов естественным объяснением обилия клише является, конечно, просто недостаток поэтического воображения и требовательности к форме.

Совсем иначе обстоит дело со скоплением такого рода клише у римского поэта Лукреция. Собственно говоря, много повторяющихся словосочетаний мы находим уже в архаическом литературном эпосе Энния «Анналы» (конец III — начало II в. до н. э.), но произведения Энния дошли до нас только в виде коротких отрывков, и это затрудняет анализ природы имеющихся у Энния клише. Обратимся поэтому к философской поэме «О природе вещей» Лукреция.

Многочисленные и разнообразные клише у Лукреция давно обратили на себя внимание исследователей. В 1934 г. в Германии была защищена специальная диссертация о повторении у Лукреция целых стихов [3]. Что касается небольших словосочетаний, то еще в 1928 г. английский комментатор Лукреция Мегинес склонялся к тому, чтобы считать их случайными [4]. Розамунд Дойч отметила, что Лукреций особенно часто повторяет и включает в повторяющиеся словосочетания ключевые для развития мысли слова [5]. Автор наиболее авторитетного комментария к Лукрецию Сирил Бейли не мог пройти мимо заинтересовавшего нас явления. В предисловии он отмечает, что повторяющиеся стихи у Лукреция в ряде случаев заключали в себе основные аксиомы его теории, повторялись в тексте и необычные идиомы, но иногда, по его мнению, фразы застревали в мозгу автора бессознательно [6]. Итальянский исследователь Убальдо Пиццани настаивал на том, что повторение стихов Лукрецием всегда преследовало вполне определенную цель [7]. Голландский исследователь Шрейферс обращает внимание на повторение Лукрецием заключительных формул [8].

Наконец, в 1971 г. система клише у Лукреция была сопоставлена с системами формул устной поэзии, исследованными Пэрри, Лордом и их последователями: сделал это в своей статье канадский классик Инголс [7]. Он составил, в частности, обширную таблицу лукрецианских клише и их вариаций, внешне очень похожую на таблицы, составленные в свое время для гомеровских поэм Мильманом Пэрри. Однако, на самом деле клише Лукреция носят принципиально иной характер. У Лукреция мы находим, в частности, повторяющиеся словосочетания существительного с эпитетом, но они не являются единственными для каждого места гексаметра, а следовательно, существительные не имеют стабильных эпитетов. У Лукреция повторяется сочетание corporata certa, заполняющее две последние стопы гексаметра, но для этого же места в стихе имеется повторяющееся сочетание corpora nostra и повторяющееся сочетание corpora prima. Аналогичную картину дают еще и некоторые другие словосочетания. Перед нами система клише, отличающаяся от тех, которые возникают под воздействием импровизационной техники поэтического творчества.

Откуда же все-таки у Лукреция его система клише? Здесь, во всяком случае, не может быть речи о бедном творческом воображении, хотя повторяющиеся формулы помогали, разумеется, Лукрецию развертывать в стихах его трудную, непривычную для римской литературы философскую тему. По-видимому, решающую роль здесь сыграли, это полагает и Инголс, жанровые традиции литературного эпоса. Гомеровский эпос воспринимался как идеальный образец героического эпоса, а поэмы Гесиода — дидактического, и не только для древнегреческой, но и для римской литературы. Наличие стабильных украшающих эпитетов и другие клише воспринимались греческими и римскими поэтами как неотъемлемый, вероятно, даже престижный, признак всякого эпоса. При этом никто, разумеется, не понимал подлинной причины появления системы клише в фольклорном эпосе. Не понимали они и ее внутренней структуры, раскрытой только Мильманом Пэрри [10]. Поэтому подражание Гомеру неизбежно оказалось в достаточной степени внешним. Уже первый римский поэт, создавший написанный гексаметрами эпос, — Квинт Энний, о котором мы упоминали, подражал Гомеру, судя по всему, и в использовании клише. Лукреций ориентировался в своих стилистических приемах и на Гомера, и на Гесиода, и на Энния (как и еще на некоторых своих предшественников [11]). Думаю, что именно здесь лежит главная причина изобилия клише у Лукреция.

Итак, мы рассматривали ряд совсем непохожих друг на друга поэтических произведений, стилистика которых на первый взгляд напоминает произведения устного народного творчества. Однако причины этого сходства могут быть в каждом случае разными.

Литература

1. *Meier W. D.* Die epische Formel im pseudohesiodeischen Frauenkatalog. Diss. Zurich, 1976.
2. *Гаспаров М Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 169—185.
3. *Lenz Chr.* Die wiederholten Verse bei Lukrez. Diss. Leipzig, 1936. Dresden, 1937.
4. *T. Lucretius Carus.* De rerum natura. With notes and a translation by W. S. Maguinness 4th ed. Vol. II. London, 1928. P. 100 (ad I 875).
5. *Deutsch R.* The pattern of sound in Lucretius, Diss. Bryn Mawr, 1939. P. 85—100.
6. *T. Lucretius Carus.* De rerum natura / Ed. Cyril Bailey. Vol. I. Oxford, 1947. P. 162—163.
7. *Pizzani U.* Il problema del testo e della composizione del De rerum natura di Lucrezio. Roma, 1959. P. 147. N 22.
8. *Schrijvers P. H.* Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrece. Diss Amsterdam, 1970.
9. *Ingalls W B.* Repetition in Lucretius: Phoenix 25, 1971. P. 227—236.
10. *Parry M.* The making of Homeric verse. The collected papers / Ed. by A. Parry. Oxford, 1971.
11. *Merrill W. A.* Parallelisms and coincidences in Lucretius and Ennius // Univ. of California Publications in classical philology 3. 1919. P. 249—254.

Л. ПЩОЛОВСКА
(Польша)

ДВЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ДВЕ МОДЕЛИ СТИХА

В каждой более или менее развитой литературе выделяются обычно две ее основные разновидности: высокая и низкая. Высокую литературу составляют авторы, отличающиеся хорошим образованием, умело пользующиеся своей национальной литературной традицией и стремящиеся к ее обновлению, нередко привлекая новые темы, мотивы и новые средства выражения из иностранных литератур. Произведения этих авторов предназначены для таких же, как они, — образованных, осведомленных читателей, которые умеют оценить мастерство пишущих, одним словом — для элиты. Создатели низкой литературы не имеют таких стремлений, они пользуются широко известными темами и мотивами, более низким стилем, готовыми способами оформления текстов. Их произведения направлены к малообразованному читателю, к которому надо обращаться простым, общедоступным языком и стихом. Тексты, организованные таким способом, сочиняют как авторы, отличающиеся невысоким литературным сознанием, так и те, которые одновременно пишут высокие произведения, предназначенные для элитарной публики.

В самом факте существования двух параллельных течений, особенно в литературах с долгой традицией, нет ничего необыкновенного. Он становится интересным, когда мы наблюдаем оба литературные течения с близкой перспективы, в рамках одного историко-литературного периода. Изучение сосуществовавших тогда черт высокой и низкой литератур позволяет также лучше узнать и охарактеризовать историческую поэтику.

Различие между высокой и низкой разновидностями литературы выступает особенно ярко в поэзии, так как стихотворные формы (размер, рифма, строфа и т. д.) являются важными факторами и сильнейшими сигналами стилистического характера текстов. Стоящий перед авторами поэтических произведений выбор стихотворных форм и выбор способов их трактовки ограничен в нескольких отношениях. Он зависит от степени развития литературы, от системы языка и системы литературных жанров, от литературного сознания автора и виртуального адресата.

Эта проблематика представляется наиболее выразительно в ранние эпохи эволюции польской культуры: в средневековье, Ренессансе и барокко. В литературе средних веков и раннего Ренессанса различие между высокой и низкой литературой сочетается с различием в области языка текстов. Во второй половине X в., после принятия Польшей христианства, в страну начали приезжать иностранные священники, которые привозили, а потом и сочиняли религиозные произведения на латинском языке. Своей, польской, письменной литературы еще не было, существовала только поэзия фольклора. Понятно, что, будучи языческой и устной, она считалась значительно более низкой, чем латинская. Таким образом возникала некая диглоссная ситуация: высокой поэзией являлась поэзия на латинском языке, низкой — на польском.

В рамках высокой поэзии, воспринимаемой только немногими, знающими латынь, наблюдалось еще добавочное различие. Авторы, создающие латинские стихи, могли — конечно, теоретически — пользоваться одним из двух типов стихосложения.

Первым по времени является классический стих, основанный на различии длинных и кратких слогов. Классическое стихосложение опиралось тогда, как известно, только на подражание размерам, выступающим в античных текстах, так как в живом языке давно уже не различались длинные и короткие гласные. Однако классические стихи оценивались высоко как проявление искусства и были адресованы узкому кругу наиболее просвещенных — тем, кто был в состоянии воспринять это искусство. Кроме того, поэтическое творчество, пользующееся классическим стихосложением, было, как правило, связано с жанрами высокими и светскими.

Из текстов, которые были написаны в Польше в период с XII до XV века классическим стихом, сохранилось лишь несколько, преимущественно похвального или дидактического характера: отдельные строки летописи Галла Анонима, панегирик в летописи Кадлубка, дидактические трактаты в стихах (Antipocras, Antigamerratus, Metrificale и др.). Их авторы пользовались элегическими дистихами или гексаметрами, очень часто прибавляя к ним рифму (внутреннюю или конечную). Леонинские стихи (и hexametri caudati) считаются «творческим вкладом средневековья в развитие античной метрики» [1]. Эти формы, однако, приближаются именно из-за рифмы ко второму типу латинского стихосложения этого времени, к регулярно рифмованному, так называемому ритмическому стиху

Ритмическии стих опирался на счет слогов (силлабический) или на счет слогов и на расположение ударений (силлабо-тонический) Можно полагать, что им было значительно легче пользоваться, чем классическим, и что он уже из-за этого ниже оценивался Кроме того, ритмическое стихосложение очень

редко употреблялось в высоких светских жанрах античного происхождения. Его главное место применения — это религиозная поэзия: ритмическим стихом написано огромное большинство созданных в Польше или только певшихся в ней секвенций и песен[1]. Этот стих является также формой почти всех стихотворных текстов в летописи Галла Анонима, в одном из диалогов в летописи Кадлубка, в длинной песне «De quodam advocato Cracoviensi Alberto» и в других произведениях полемического характера. Ритмический стих — всегда рифмованный. В религиозной песне, вместе с самыми популярными силлабическими размерами латинской ритмической поэзии (как 13 (7+6), 15 (8+7), 8-сложник и более короткие строки), выступают частые в европейской литературе этого времени 4-строчные строфы («вагантская», «амброзианская»), 6-строчная строфа «Stabat Mater» и др.

Итак, в средневековье и в раннем Ренессансе существовали в польской культуре два типа латинской поэзии, связанные с различными жанрами и пользующиеся различными системами стиха. В обоих случаях поэтическое творчество на латинском языке в Польше началось раньше, чем появились первые письменные стихотворные произведения на польском языке. В европейскую литературу Польша вошла благодаря поэзии на латинском языке. Превосходство поэзии на латинском, международном тогда, языке, ее высокое место и ее роль как представителя польской культуры будет продолжаться вплоть до второй половины XVI в.

Средневековая литература на польском языке, которая начинается не раньше чем во второй половине XIII в., во многих отношениях ниже латинской. «Письменность на польском языке исполняет в это время вспомогательную роль, прежде всего популяризаторскую, и вносит в наши литературные достижения лишь немного собственных, подлинных ценностей» [2.*37*]. В области польской литературы того времени главное место занимают религиозные песни; светских — преимущественно насыщенных дидактизмом произведений гораздо меньше. Стихотворные тексты в большинстве случаев переводятся из латинской ритмической поэзии. Новые песни сочиняют польские авторы также с помощью латинской песенной поэзии, окружая новыми контекстами взятые из нее формулы. Все стихотворные формы польской литературы средневековья в основном заимствованы из латинских произведений, написанных силлабическими размерами. Эти размеры, даже более длинные, цезурные, довольно легко применяются к польскому языковому материалу [3]; ими же будут пользоваться авторы последующих столетий. Полной

[1] Из 49 литургических гимнов, созданных в Польше в XII XV вв., только в 9 встречается классический стих, см. [2.*30*].

реализации применяемых размеров, а также рифмовки и строф (конечно, с ограничениями, вызванными системой национального языка) препятствует, однако, присутствие — в сознании авторов — устной поэзии, которая сохранилась на периферии культуры. Не вдаваясь в подробности [4], можно сказать, что по этой причине абсолютной правильности стихотворных размеров, точной рифмовке и строго соблюдаемым строфическим структурам латинской силлабической поэзии отвечает в произведениях на польском языке неточный силлабизм (а иногда и асиллабизм), неоднородная рифмовка и расшатанность более сложных строф.

В эпоху раннего Ренессанса (конец XV в. и первая половина XVI в.) двуязычность в литературе, которую в Польше создают тогда уже польские авторы, в еще большей степени сочетается с жанровыми и стилистическими различиями. В это время существует целая группа польских поэтов-гуманистов, связанных с королевским двором и пишущих исключительно на латинском языке, соблюдая античные размеры. Кроме обязательных для придворных поэтов высоких похвальных жанров, они создают остроумные эпиграммы, исторические поэмы, лирические стихотворения (Я. Дантышек, А. Кжицкий, К. Яницкий и др.). Они свободно пользуются правильными дактилическими гексаметрами (без рифмы), реже — элегическими дистихами, в гимнах и кантиленах употребляют различные метрические размеры античной поэзии. Их творчество не уступает поэтической продукции французских, итальянских или немецких гуманистов, как в отношении стихотворных форм, так и античных топосов и стилистических фигур.

В это же время произведения, сочиняемые авторами, пишущими исключительно на польском языке, как Бернат из Люблина, Рей или Бельский, находятся еще почти на уровне польской литературы средневековья в своих жанрах и средствах выражения. Главное место занимают дидактические жанры, представляющие образцы поведения, в типичной для средних веков форме стихотворного трактата, диалога, Эзоповой басни, жития, моралите. Стих все еще опирается на синтаксис, размер и женская рифма только в редких случаях соблюдаются с абсолютной точностью. Однако благодаря распространению печати и грамотности все чаще появляются тексты, предназначенные для чтения (а не для пения или чтения нараспев, как раньше). Это находит свое отражение в способах трактовки авторами стихотворных размеров, рифмы и строфы. Силлабические размеры выдерживаются все строже, особенно длинные, цезурные, их количество увеличивается. В области рифмы видно стремление к равноакцентности и однородности рифменного пространства; схемы строф, иногда даже сложные, соблюдаются часто без исключений

В пределах польскоязычной литературы раннего Ренессанса можно уже в нескольких случаях заметить черты «более высокого» и «более низкого» творчества. У авторов, сознательно занимающихся литературой, как Рей или Бельский, со временем увеличивается использование длинных цезурных размеров, явно происходящих из латыни, особенно 13 (7+6). В свою очередь, уменьшается частотность 8-сложника, который, вероятно, оценивался как свой, родной, связанный со средневековьем[2]. В их произведениях цезурные размеры и цезура в них соблюдаются с почти полной точностью, рифма проявляет тенденцию к унификации. Созданные в то же время для утилитарных и мнемотехнических целей популярные тексты, предназначенные для чтения, написаны стихом, вполне типичным для поэзии средних веков: 8-сложником с многими отступлениями от силлабической точности и однородной рифмовки; иногда они даже асиллабичны. Есть даже случай, когда это различие встречается в творчестве одного писателя: у придворного писаря, называемого Клерыкой. В его двух панегириках в честь королевской дочери Изабеллы, состоящих в сумме из 112 строк 13-сложника 7+6, размер вполне выдержан, рифма женская почти без исключений.

Juno, Pallas i Wenus, ty trzy zacne panie
Mają to od Jowisza wieczne sprawowanie,
Że każdego człowieka na świat wyprawują,
A żadnego nie ześlą, aż go czym darują.

А в книге того же автора «Fortuna», сборника 4-строчных предсказаний для играющих в кости, господствует асиллабизм и неоднородная рифма:

Białogłowo, możesz wesoła być,
Masz ku dobremu Mężu przyjść.
Będzieta się tak cnotliwie chować,
Inszy ludzie będą z was przykład brać.

Независимо от вышеупомянутых «внутренних» различий, польскую поэзию периода раннего Ренессанса отделяла пропасть от творчества польских гуманистов, пользующихся латинским классическим стихом Эту пропасть перешагнул Ян Кохановский поэт-гуманист, создающий великолепные произведения как на латинском (классическими размерами), так и на польском языках. Прекрасно выдержанным, высоко оцениваемым знатоками латинским стихом он писал элегии, песни (Carmina) и эпиграммы (цикл

[2] О более высокой оценке 13-сложника (и более длинных цезурных размеров) чем 8 сложника, свидетельствует способ его употребления в полиметрической драме Рея «Житие Иосифа». См. *M. Dłuska* Kto mi dał skrzydła .. Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego Studia i rozprawy. T. 2. Kraków, 1970.

«Foricoenia») . В польской литературе он порвал с преобладающим до сих пор дидактизмом и ввел в нее новые жанры и формы не только из античной, но и из современной ему итальянской поэзии. Стих польской поэзии он обогатил в огромной степени, сделал в нем точнее и силлабизм и рифмовку, благодаря чему смог освободить интонацию произведений от строгих требований синтаксической структуры речи.

С выступлением Кохановского кончилась эпоха, когда двуязычие в литературе играло роль фактора, различающего высокую и низкую поэзию, так как появилась высокая поэзия на польском языке. Одновременно перестала существовать ситуация, когда одна группа поэтов создает свои произведения исключительно на латинском языке, другая — только на польском. Двуязычность становится теперь характерной чертой творчества почти каждого поэта, обладающего высоким «литературным сознанием»[3].

Уже при жизни Кохановский прославился как самый выдающийся польский поэт; его творчество сильно влияло на современников и последователей. Если к этому прибавить, что со временем в Польше увеличивалось число высококультурных людей, получивших образование в Западной Европе, знающих латынь и античную литературу, становится очевидным, что многие поэты будут стремиться следовать примеру Кохановского не только в области жанров, тем и мотивов, но также — двуязычности поэзии. Шажинский, Клёнович, Шимонович и другие пишут как классическим латинским, так и польским стихом.

Такое же положение можно часто наблюдать в XVII в. и в начале XVIII в. — в период зрелого и позднего барокко. Например, Зиморович, На боровский, С. Твардовский пишут и на польском, и на латинском (конечно, классическим стихом) языках. Однако в этой «индивидуальной диглоссии › поэзия на польском языке занимает все больше места, чем латинская. Среди выдающихся авторов встречаются и такие, которые свои стихи сочиняют только (или почти только) на польском языке, хотя латынь и античную поэзию хорошо знают. Этот факт (который можно иллюстрировать творчеством Коховского, Я. А Морштына, З Морштына Потоцкого или Любимирского) свидетельствует о том, что польскоязычная поэзия начинает уже со времен Кохановского представлять высокую польскую культуру, таким образом занимая место латинской поэзии.

В богатой, развитой и все развивающейся литературе на польском языке ярко проявляется теперь различие между высокой и низкой поэзией. Создавая

[3] Единственным исключением является случай знаменитого поэта Сарбевского, пользовавшегося только латин ким стихом (которым, впрочем он перевел одно из произв де ний Кохановского)

высокую поэзию, авторы охотно пользуются античными и новыми, итальянскими жанрами и формами: эпопеей с ее строфой — октавой, сонетом, секстиной, канцоной и др. Среди стихотворных размеров первое место у большинства из них занимает 11-сложник 5+6, являющийся в сознании пишущих эквивалентом endecasillabo и воспринимаемый как знак итальянской культуры. Из остальных довольно часто употребляется 13-сложник 7+6, тогда как 8-сложник и более краткие строки считаются (в изосиллабических произведениях) недостойными высокой литературы. Все поэты придерживаются при этом модели стиха, введенной Кохановским: абсолютно точного силлабизма и точной женской рифмы. Большинство из них отходят от засилья грамматической рифмовки, благодаря чему обогащается словарь рифм и вообще поэтического языка.

Как в области содержания, так и в области средств выражения с особой выразительностью видно характерное для поэтики барокко стремление к кончетто. Этому служат разные способы организации стилистического плана произведения: enjambement и инверсия, сочетание подобных или контрастных рифменных слов, аллитерация. Эти способы в зародыше встречались уже у Кохановского, где употреблялись с целью оживлять произведения и придавать им разнообразие. У поэтов XVII в. они меняют свою функцию. Нагромождение enjambements и обширных, часто переплетающихся инверсий применяется для усложнения содержания и рождает загадочные синтаксические структуры, частая игра с рифмой (и вообще со звуком), а также игра со строкой и строфой вносят добавочные значения или семантическую амбивалентность. Цель автора — заставить читателя принять участие в расшифровке текста, изумиться и восхититься мастерством произведения. Например:

Twe latorośli królom wielkım trony
Po pysznych zdobić marmurowych grodach,
Z twoich ı ryżdżek plecione korony
W olımpijackich zwycięzcom zawodach
I w krwawym Marsie, cnocie doświadczonej
W nawiętszych będą dawane nagrodach.
(С. Твардовский)

Низкая поэзия этого времени — творчество таких литераторов, как Яжембский, Владыславьюш, анонимные или пользующиеся насмешливыми псевдонимами странствующие «рыбалты», преимущественно из низшего духовенства и т. п. — почти ничего не приняла из этого богатства и разнообразия. Она не только консервативна — что всегда характерно для массовой поэзии, — но иногда прямо анахронична, напоминая низкую литературу первой половины XVI в. или средневековья. В ней доминируют те же дидактические

жанры (чаще всего в сатирическом тоне) и те же темы. В ее стихотворно-языковом стиле, в использовании стихотворных форм намечаются лишь следы реформы, произведенной Кохановским и расширенной поэтами эпохи барокко. 11-сложник 5+6, столь частый в высокой поэзии, вообще здесь не появляется. Об итальянских сонетах, секстинах, октавах и вообще о более сложных строфах и слыха нет — господствует 4-стишие или астрофический стих. Охотно употребляется 8-сложник и более короткие размеры (в том числе 4-сложник, которым пишутся целые длинные сатирические поэмы). Довольно широкое применение 13-сложника 7+6 можно причислить к вышеупомянутым «следам» Кохановского. Однако способы наполнения размеров языковым материалом типичны для поэтики Рея или более ранней, что ярко проявляется в нарушениях цезур и в неоднородности, иногда даже разноакцентности рифмы. Добавим, что рифма у авторов низкой поэзии почти всегда грамматическая. Стих подчинен требованиям синтаксической структуры речи; возможности использования двойной сегментации произведения, игры с синтаксисом и со звуком для обогащения семантического и стилистического плана вовсе не учитываются авторами.

Kto mię bierze rzadko,
Czuje skutek gładko.
Inak mocy nie mam,
Co i po tobie znam.
Ty zaś, akwawito,
By cię w beczki bito,
Jesteś niebezpieczna
A ogniem niezręczna.
(Poswarek tabaki z gorzałka)

Бывает, что оба типа поэзии и обе модели стиха, высокая и низкая, встречаются в творчестве одного и того же поэта. Примером может послужить творчество Каспра Мясковского. Сочиняя произведения, предназначенные для образованных читателей, он стремился — идя по следам Кохановского оторвать стихотворное членение от синтаксического через частые enjambements, свободно пользовался всеми условностями и приемами, характерными для поэтики барокко. Но когда Мясковский писал длинные стихотворения религиозного или политического характера, явно адресованные широкому кругу читателей, он как бы приспосабливался к поэтике популярной литературы Он пользовался тогда 8-сложником или более короткими размерами, обращался с языком и стихом так, как будто бы не замечал реформы Кохановского. О том, что автор полностью сознавал художественный уровень применяемого типа стихотворства, свидетельствуют введения к поэмам, которые Мясковский называет написанными «простыми ритмами».

Обычно формы высокой литературы после некоторого времени «спускаются вниз». В эпохах польского Ренессанса и барокко эта закономерность проявляется в очень ограниченной мере. Лишь в годы Просвещения авторы низкой поэзии стали пользоваться основными приемами реформы Кохановского: точной силлабикой и точной женской рифмой. Остальные упомянутые раньше способы организации стихотворной речи (разрыв между строкой и синтаксической фразой, отступление от общепринятого порядка слов и др.), которые высокая поэзия барокко восприняла и существенно обогатила, в низкой поэзии никогда не встречаются. Эту ситуацию можно сравнить только с нынешним временем, в котором авторы высокой поэзии уже многие десятилетия пользуются в огромном большинстве случаев свободным стихом, тогда как в низкой, популярной поэзии почти без исключения господствует регулярное стихосложение.

Литература

1. *Myśliwiec H.* Zarys wersyfikacji łacińskiej średniowiecza. В: Metryka grecka i łacińska. Wrocław, 1959. C. 163.
2. *Woronczak J.* Studia o literaturze średniowiecza i renesansu. Wrocław, 1993. C. 30, 37
3. *Pszczołowska L* La divisibilité du mètre et le substrat linguistique // To Honor Roman Jakobson. Essays on the Ocssion of His 70th Birthday. The Hague, 1967.
4. *Pszczołowska L.* Wiersz polski. Zarys historyczny. Wrocław, 1997. Гл. 1. Średniowiecze, passim.

М. Д. СТЕФАНОВИЧ
(Югославия)

АСИММЕТРИЧНЫЙ ДЕСЯТИСЛОЖНИК В СЕРБСКОЙ ГОРОДСКОЙ ПОЭЗИИ

Прежние исследования стиха и строфики сербской городской поэзии — явления, которое оказало важное влияние на дальнейшее развитие литературы — послужили импульсом для этого фрагмента большого исследования. Немногочисленные работы об этом стихе, принадлежащие перу крупнейших сербских теоретиков и историков литературы, позволили увидеть, как недостает нам фундаментального исследования конкретного поэтического материала. Имеющиеся замечания о стихе сербской городской поэзии XVIII в. — чаще всего попутные и разрозненные, написанные по другому поводу и с иными намерениями — обращают наше внимание на невиданное до тех пор в нашей поэзии богатство стиха и строфики[1].

Эти наблюдения представляют собой исходную точку нашего исследования и определяют его направление. Мы уверены в том, что при изучении сербского литературного наследия XVIII век заслуживает особого внимания. Эта эпоха во многом определила дальнейшие пути развития сербской литературы. В ней можно найти ключ к пониманию той трансформации в новую, современную культуру, которая привела сербскую литературу в общеевропейский контекст. Связь городского поэта с традицией (а эта связь характерна для всех европейских литератур XVII и XVIII вв.) противопоставляется столь же общей тенденции городского духа к модернизации стиха. Такие тенденции существовали и в сербскои литературе того периода Из этого следует главный вопрос каковы типичные этапы стиховой эволюции сербской поэзии XVIII в , в чем они проявляются и что означают в контексте новой сербскои

Поэтический феномен ‹ ородской поэз и» встречается в истории и хорватской, и словенскои литературы он извес ен и другим славянским литературам русской, чешскои словацкой См *Маринковић Б* Српска гр ђанска поези а XVI I и с почетка XIX столећа II Београд 1966 261 2 0, *Стефа овић М Д* Рукописне песм рице у XVII столећу у Војној Крајини и њихов живот у XVIII столећу Војне крајине у југословенским зм ъама у новом веку до Карловачког мира 1699 Београд 1989 339 345

литературы? Изучение репертуара поэтических форм в городской поэзии помогло бы нам увидеть всю сербскую поэзию XVIII и XIX вв. в рамках новой классификации.

Материалом для нашего небольшого исследования послужили рукописные сборники поэтических текстов (*песмарице*) от старейшего из известных сохранившихся — сборника Теодора Добрашевича 1763 г. до крупнейшего сборника XIX в. Максима Брановаца. Сборник Брановаца выбран в качестве рубежа нашего исследования не из-за его объема, а вследствие даты появления — 1817 г. Уже в следующем, 1818 г. начинаются первые публикации рукописных записей городской поэзии (*Димитрие Тирол. Привъствователная книжица за премилу и прелюбезну сербску юность*). В общей сложности для настоящей статьи просмотрено и проанализировано 34 рукописных сборника и записи разного объема; некоторые поэтические произведения из этих сборников в XX в. были опубликованы[2].

Когда исследователь берется за изучение городской поэзии как важного явления в истории литературы, перед ним открывается несколько возможностей подступа к этой проблеме и несколько способов начать ее изучение. Одна из таких возможностей — описание стиха городской поэзии. При этом важно описать стих и строфику тех форм, которые использовались в рукописных сборниках. В просмотренном материале я выделила 675 поэтических текстов (всего 16691 строка). Больше всего стихотворений написано симметричным восьмисложником и асимметричным десятисложником. Это может означать, что стих городской поэзии типологически близок стиху народной поэзии. Стиховая форма народной поэзии сохраняется и в городской поэзии; важная общая черта — изосиллабичность, из которой вытекают и остальные метрические особенности. Поэтому можно задать правомерный вопрос: что же нового внесла в стих городская поэзия?

Появление строфы (в 64% материала стих строфически организован) повлекло за собой большие изменения в ритмическом стиле. В проведенном ис-

[2] А именно: Сборник Теодора Добрашевича (1763), Бухарестский сборник (XVIII в.), Сборник Николая Стойковича (1766), Сборник Петра Стоячковича (1744), Сборник Илии Радишича (1769), Сборник Аврама Максимовича (1770), Сборник Аврама Милетича (1778—1781), Сборник Йована Николича (1780), Сборник Георгия Антовича (1794), Сборник Пейича (XVIII в.), Сборник ковильских монахов (1795), Сборник Стевана Зурковича (1796), Сборник Николы и Павла Лукича (XVIII в.), Академические сборники I XIII (XVIII в.), Сборник Стефана Панайотовича (1804), Сборник Василия Йовановича (1805), Сборник Якова Ильина (1803 1807), Сборник Вука Караджича (1808 1813), Записная книжица (1813), Сборник Атанасия Влаховича (1812), Сборник Спиридона Поповича (начало XIX в.), Сборник Йована Алексиевича (1813), Сборник Максима Брановаца (1817).

следовании мы считали, что стих определяется своими силлабическими рамками, а все остальное — ритмические вариации основного стиха. Различение стиха и его ритмической вариации представляется важной для понимания данного типа версификации — версификации городской поэзии, поскольку указывает на особое развитие стиха сербской поэзии. Происходит процесс трансформации силлабических стихов в силлабо-тонические.

Два основных типа стиха сербской городской поэзии — это симметричный восьмисложник (41,9%) и асимметричный десятисложник (27,2%). Две трети всего поэтического материала городской поэзии до 1818 г. используют эти два размера. Асимметричный десятисложник встречается в рукописных сборниках в 91 произведении (4504 строки). Этот стих появляется в качестве стиха астрофических произведений (в 65 текстах — всего 3377 строк), парнорифмованного стиха (19 текстов, 952 строки), стиха отдельных строф (7 текстов, 75 стихов). Суммарное описание распределения ударений дано в Таблице 1, где приведены данные по 3377 строкам астрофических текстов:

Таблица 1

Слог	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ударения	47	34	55	0,2	68	26	31	45	37	0,05

Наиболее ударным, согласно этим суммарным данным, является пятый слог. За ним следует третий, затем, практически на одном уровне, первый и восьмой слоги. Восьмой слог особенно выделяется в текстах XVIII в. Практически все произведения, написанные десятисложником, демонстрируют хореический ритм в первом полустишии. Во втором полустишии, однако, ритм можно было бы скорее назвать дактилическим. Однако есть произведения, в которых ритм второго полустишия нельзя назвать ни хореическим, ни дактилическим (тексты № 31 Т. Добрашевича, № 47 и 62 А. Милетича, № 6 Й. Николича, № 12 и 13 Г. Антовича, № 26 из сборника Академии II, № 6, 7 и 9 из сборника Вука Караджича показывают ритмическую хореическую инерцию во всем стихе, в них появляется парная рифмовка, квантитативная клаузула нарушается в 30% строк). В стихотворениях, как видно из Таблицы 1, есть строки с односложными словами под ударением на концах полустиший:

Мили Боже, да лепа ти сам ја (сб. Й. Николича. № 12)
Каква су сад настала времена (сб. В. Йовановича № 52)
Онда ћу ја најсретнији бити (сб. В. Йовановича № 52).

В другую группу попадают песни, написанные десятисложником с парной рифмовкой. Распределение ударений в них демонстрирует Таблица 2.

Таблица 2

Слог	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ударения	44	31	41	0	63	27	39	24	57	0

Десятисложник с парной рифмовкой отличается от нерифмованного стиха распределением ударений в конце строк. В данном стихе с парной рифмовкой наиболее ударным является пятый слог, непосредственно за ним следует девятый. В десятисложнике с парной рифмовкой нечетные слоги обладают большей ударностью. Даже в произведениях с иным распределением ударений (с приблизительно равной ударностью 7-го и 8-го слогов), во втором полустишии девятый слог по ударности сразу же следует за пятым. Особенно интересен с этой точки зрения сборник Стевана Зурковича, поскольку в нем собраны в основном десятисложные стихотворения — нерифмованные или с парной рифмовкой. Все они эпические, воинские. В них прослеживается сильное влияние Матии Антуна Релковича и Вида Дошена, хорватских поэтов XVIII в., которые также писали десятисложником. В сборнике Зурковича даже попадаются некоторые строки Релковича. В стиховом отношении этим авторам особенно близко стихотворение № 1 из сборника Зурковича, в котором описание ада повторяет описание из произведения Дошена «Семиглавый дракон». В стихотворениях Зурковича с парной рифмовкой прослеживается хореическое окончание стиха, девятый слог более ударный, чем восьмой. Однако стихотворения, написанные нерифмованным десятисложником, не обнаруживают хореической тенденции, в них восьмой слог более ударный. Ударность девятого слога в парнорифмованных произведениях Зурковича можно связать с рифмами на концах стихов (главным образом женскими). В этих парно-рифмованных десятисложниках квантитативная клаузула нарушается в 21—26% стихов (в нерифмованных десятисложных произведениях того же сборника в 4—7%) Похоже, что к десятисложнику рукописных сборников близок стих поэта Филипа Грабоваца, а не Андрии Качича Миошича (согласно данным Марина Франичевича в статье *O stihu hrvatske poezije XVIII stoljeća Rasprave o stihu, Split 1979, 120—135*).

На основании этого небольшого обзора только одного размера сербской городской поэзии виден процесс трансформации силлабического стиха в силлабо тонический Хотя эта перемена лучше видна на примере симметричного восьмисложника и семисложника, при более внимательном сравнении данных по народному и городскому стиху можно проследить ее и на материале асимметричного десятисложника. На силлабической основе народного стиха вырастает новый стих, который может обладать теми же силлабическими характерис иками, но в нем появляется рифма и строфа. Эти перемены, а также некоторые другие явления — например, анжамбман дает нам возможность интерпрети

ровать стих городской поэзии как своего рода отрицание народной традиции. Эффект, который производит стих городской поэзии, работает не на впечатление связи с оригинальным народным стихом, а на разрыв с ней. Размеры городской поэзии с начала XIX в. уже не могут быть описаны лишь как десятисложники, восьмисложники и т. п. — это хореические или ямбические размеры.

Стихотворения, написанные асимметричным десятисложником в XVIII в., не обнаруживают регулярного распределения ударных и безударных слогов. Однако этот стих, в городской поэзии XVIII в. в основном силлабический, уже с начала XIX в. имеет тенденцию к переходу в силлабо-тонику. Распределение ударений, не столько в суммарном описании, сколько в статистических данных по отдельным произведениям, приводить которые здесь невозможно из-за ограниченного объема статьи, тяготеет к ритмическому образцу, который можно описать как хореический. Этот стих в поэтическом материале XIX в. употребляется иначе, нежели в стихотворениях XVIII в., — он становится строфическим. В таком варианте употребления (в 26 стихотворений из 84, написанных асимметричным десятисложником) он обнаруживает определенную правильность в распределении ударений, не нарушая при этом ни силлабическую основу, ни остальные константы, определяющие данный тип стиха. Квантитативная клаузула в парнорифмованном стихе нарушается гораздо чаще, нежели в астрофическом нерифмованном асимметричном десятисложнике. Лучший пример этого явления из нашего материала — длинные эпические песни из сборника Стевана Зурковича (1796), которые написаны либо нерифмованным десятисложником, либо парно-рифмованным стихом. Как только в стихотворениях сборника появляется парно-рифмованный стих, квантитативная клаузула нарушается более явно (см ниже).

Размышляя об отдельных случаях употребления этой формы, не следует забывать о том, что литературное произведение определяется не только текстом, но и его отношением к другим текстам, а также к поэтическим принципам того времени. Однако вопрос о том, к какому времени относится городская поэзия, какому ли ературному периоду принадлежит и какую поэтику использует, не был бы ясен при рассмотрении в первую очередь дидактическои поэзии из сборников первои половины XVIII в Это не Просвещение по крайнеи мере, не то, что ıы подразумеваем под европеиским Просвещением У нашего городского поэта просветительских намерений нет. Он сочиняет на досуге, ради отдыха и развлеч ния . О начает ли это, что городская поэзия

Схо ный тип поэзии встречает я в немецкои литературе Он и вестен под названием ‹burgerl che Bıldung d chtung› Это тот тип поэзии, коıорый в европейскои литературе на чинается с произведе ия Хагедорна ‹Versuch eınıger Gedıchte und Erlese Proben poetıscher N benst nden (1729)

не укладывается в рамки художественной литературы? В то время ее не считали литературой. Даже ученый поэт Лукиан Мушицкий, писавший такие стихотворения, не публиковал их — поначалу они бытовали только в рукописной форме. Своим современникам авторы городской поэзии не казались настоящими поэтами, деятелями искусства. Однако такая поэзия, хотя она и сохранялась главным образом в рукописных сборниках, не является плодом коллективного творчества. Каждое произведение — это работа одного поэта. Даже многочисленные произведения с общей темой (которая представляла собой род поэтической условности) и порой с одинаковыми первыми строчками существенно различаются по содержанию либо целиком, либо, по крайней мере, частично — нередко в числе прочего и типом стиха. Имена многих городских поэтов нам известны. Некоторые из них записывали в сборниках помимо чужих и собственные произведения (Аврам Милетич, Василие Йованович), а многие составляли целые сборники исключительно из своих стихов (Стеван Зуркович, Аврам Максимович, Стефан Панайотович). Анонимность городской поэзии не означает тождественности ее бытования с образом бытования народной поэзии. Это — первая характеристика, на основе которой можно сравнивать устную и городскую поэзию.

В городской поэзии использовался в основном стих народного происхождения. В астрофических произведениях, сходных с народными, стих обладает теми же особенностями, что и стих устного народного творчества. Некоторые небольшие различия ритма не дают еще основания считать, что речь идет о другом типе стиха. Однако в некоторых произведениях уже просматриваются силлабо-тонические тенденции. Это лучше всего видно на примере строфического употребления стиха в городской поэзии. Две трети произведений в рукописных сборниках оформлены строфически. Этот переход в силлабо-тонический стих особенно ясно виден в изосиллабических двустишиях, существующих и в народном стихе — с той разницей, что теперь эта строфа рифмованная.

Анализ десятисложника рукописных сборников выявил метрическую тенденцию, которая подтверждает предположение об индивидуально-художественном характере этой поэзии, или — если выразиться более осторожно которая свидетельствует о возможности распада первоначального изосиллабизма народного стиха. Разумно используя данные такого анализа, мы сможем составить более осмысленное общее представление о месте стиха городской поэзии в системе сербской версификации. Речь идет о тенденции несовпадения синтаксической границы с концом стиха. Примеры такого переноса (анжамбмана), которого нет в народном стихе, указывают на назревающие в стихе перемены. Такие примеры можно найти в восьмисложниках, которые не являются темой настоящей работы, но встречаются они и в десятисложнике, например:

Кажи браћи да је љубу туђу
Освојити и тешко и срамно <...>

Сербска браћа обратише на се
Сву Европу и пустише гласе <...>

Који ради да га река Дрина
Поји кровију вместо рујна вина.
(Сборник Вука Караджича. № 22)

Из этого следует, что XVIII век, представленный здесь городской поэзией, внес особое отношение к народной литературе. Полное приятие народного стиха заметно только в астрофическом десятисложнике городской поэзии, в произведениях, которые и в остальном по типу сходны с народными. Однако городской поэт пошел дальше. Не будучи ни великим, ни даже искусным стихотворцем, он опирался на народный стих, и превратил его в силлабо-тонический.

Несмотря на свою популярность, городская поэзия не стала общепризнанным поэтическим явлением своего времени. Согласно сегодняшним критериям — да, вероятно, и по критериям того времени — городская поэзия не имеет почти никакой художественной ценности. В то же время она, подобно некоторым другим литературным произведениям, имела счастливую возможность ускорить важные и неизбежные литературно-исторические процессы. Только литературоведение XX в. определит культурно-историческое место этой поэзии в литературе. Материал показывает, что стих городской поэзии является составной частью литературной традиции, что эта поэзия — первый шаг в развитии авторской поэзии (прежде всего в эпоху романтизма), а ее стих   необходимое звено истории сербского стиха.

В заключение можно поставить вопрос: какой смысл имеет такое исследование для общего восприятия истории сербского и хорватского стиха? Какое положение занимает стих городской поэзии в развитии сербохорватской версификации? В связи с этим вопросом возникает и вопрос о том, как именно мы понимаем описанное явление. Если считать оппозицию строфического и астрофического стиха важной версификационной категорией, то не стоит сбрасывать со счетов важность стихового репертуара сербской городской поэзии. Основной смысл нашей работы заключается не в том, чтобы описать десятисложник в рамках версификационного каталога городской поэзии. Наше намерение заключалось в том, чтобы попытаться изучить способ функционирования этого стиха в нашем материале. Рассматривая десятисложник городской поэзии в современном ему метрическом контексте, мы можем определить, насколько важны те особенности, которыми обладает этот тип версифи-

кации. Усиление силлабо-тоники в городской поэзии создало основу, на которой могли появиться переносы (хотя и редкие), а также нарушение цезуры.

Было ли знакомство с городской поэзией важным для сербских поэтов-романтиков (например, Бранко Радичевича и Йована Йовановича-Змая)? Подумаем, о какой именно городской поэзии идет речь. Работы, посвященные стиху Радичевича и Змая, почти категорически утверждают, что между метрикой этих поэтов и метрикой народной поэзии был посредник, а именно — городская поэзия. При некоторой конкретизации эта точка зрения может оказаться верной. Считается, что городская поэзия после 1818 г., более обширная количественно и более единообразная версификационно, и была тем типом поэзии, из которой возник стих Бранко Радичевича, поэта-романтика. Однако прежние исследователи городской поэзии, обращая внимание на случаи переноса, из этого наблюдения делали другие выводы, недооценивая это явление, видимо, вследствие того, что преувеличивали близость городской поэзии к народному стиху. Светозар Матич отмечает, что сербские поэты-романтики избегали переноса. Это так. Но тогда Бранко Радичевич использует перенос, например, в стихотворении «Кад млидиjах умрети» —

Зеленога више ја никада
Видет нећу...

он не нарушает силлабического правила постоянства цезуры. Это значит, что поэт эпохи романтизма использует перенос иначе, чем городской поэт.

Можно сказать, что поэты-романтики второй половины XIX в. сознательно используют подлинный народный стих (например, тщательно соблюдают цезуру). В отличие от городских поэтов, Бранко Радичевич склонен скорее соблюдать условности народной поэзии, нежели нарушать ее.

Вопросы отношений, связей, контактов стиха городской поэзии и стиха поэзии романтизма тесно переплетены. В этом убеждает даже наше небольшое исследование. Интерес к стиху городской поэзии должен обеспечить лучшее понимание традиции, в том числе в тех случаях, когда он обусловлен вниманием к связям между интонационными особенностями (анжамбманом) и общими чертами версификации городской поэзии. Если можно утверждать, что стих городской поэзии возник как стих, противопоставленный традиционному устному стиху и соотнесенный с ним, то можно искать основания для выделения типов традиции, по отношению к которой соотнесен и которой противопоставлен стих романтизма, и выяснять способы, которыми поэты-романтики реализуют эту соотнесенность.

Пер. с сербского В. Сонькина

СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ

Т. В. КОБРЖИЦКАЯ, В. П. РАГОЙША
(Беларусь)

ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО СТИХА (В СРАВНЕНИИ С РУССКИМ И УКРАИНСКИМ)

Статистические методы исследования стиха, дающие наиболее объективные данные о его характере, своеобразии и развитии, в белорусском стиховедении пока не нашли широкого распространения. По существу, полно обследован лишь метрический репертуар поэзии М. Багдановича. В этом заслуга известного белорусского стиховеда И. Ралько (1929—1979), оставившего заметный след в истории белорусского стиховедения. И. Ралько, а также Н. Гринчик [2] обследовали дореволюционный стих Я. Купалы и Я. Коласа. Метрический репертуар всей поэзии Я. Коласа нашел своего заинтересованного исследователя в лице В. Славецкого [5]. Что же касается современного белорусского стиха, то применительно к нему статистические методы почти не употреблялись. Правда, в свое время была сделана попытка ввести статистику при определении основных тенденций развития современного белорусского стиха, в том числе верлибра М. Танка [4, 6, 7], но лишь в самом общем виде. Таким образом, данное исследование — первая попытка фронтального статистического исследования современного белорусского стиха в его соотнесении с русским и украинским. Данные по современному русскому стиху взяты из работы М. Л. Гаспарова «Современный русский стих» [1], по украинскому — из автореферата докторской диссертации Н. В. Костенко [3].

Материалом исследования послужили тексты белорусских поэтов, вошедшие в антологию произведений, опубликованных в ежегодниках «Дзень паэзіі» за двадцать лет — с 1965 г. по 1985 г.

Это 338 лирических произведений, включающих 6976 стихотворных строк 150 поэтов. Вслед за М. Гаспаровым при рассмотрении полиметрических произведений мы учитываем количество обращений поэта к каждому отдельному стихотворному размеру, воплощенному в большем или меньшем по своему объему тексте. Всего таких текстов в книге 418.

Что же представляет собой антология «Дзень паэзіі. 1965—1985»? В нее вошли одно или несколько стихотворений, как правило, наиболее репрезента-

тивных, всех поэтов, печатавшихся хотя бы в одном выпуске «Дзень паэзіі» на протяжении двадцатилетия. Таким образом, перед нами своеобразный сводный поэтический хор современных белорусских поэтов. В нем слышны прежде всего поэты старшего поколения, которые в последние годы уже ушли из жизни: П. Бровка, К. Крапива, А. Кулешов, П. Панченко, М. Танк, А. Зарицкий, В. Витка, С. Граховский, А. Пысин, В. Дубовка, А. Звонак, М. Машара, Л. Гениюш, А. Астрейка, А. Велюгин, М. Аврамчик, А. Русак, М. Хведарович, А. Бачила и другие. Рядом с ними — поэты среднего поколения, активно заявившие о себе в конце 50-х — начале 60-х гг. и несущие сейч іс основную поэтическую службу. Это Р. Барадулин, Г. Буравкин, Н. Гилевич, Д. Бичель-Загнетова, А. Вертинский, В. Зуенок, О. Лойка, Я. Сипаков, К. Цвирка и другие, их ровесники, безвременно ушедшие из жизни: С. Гаврусев, А. Гречаников, В. Макаль, В. Нядзведский, С. Блатун, В. Караткевич, М. Стрельцов... Наконец, более или совсем молодые поэты, вступившие в большую литературу в 70-х начале 80-х гг.: Р. Баравикова, Т. Бондар, Г. Булыка, В. Вярба, Л. Галубович, Л. Дайнека, Л. Дранько-Майсюк, М. Дукса, С. Законников, Н. Мацяш, С. Панизник, А. Разанов.

Таким образом, перед нами — оригинальная микроантология поэзии второй половины 60-х — первой половины 80-х гг., достаточно полно и объективно представляющая современное белорусское стихосложение. Каковы же основные особенности этого стихосложения?

Сначала об основных системах стихосложения, употребляющихся в современной белорусской поэзии (Табл. 1). К ним мы относим и свободный стих (верлибр).

Таблица 1

Количество	Силлабо-тонический стих	Тонический стих	Свободный стих	Всего
строк	5956	692	328	6976
%	85,5%	9,8%	4,7%	100 %
текстов	371	28	19	418
%	88,8%	6,7%	4,5%	100 %

Как видно из таблицы, господствующее положение в современной бело русской поэзии занимает силлабо-тонический стих 85,5% от количества строк произведений и 88,8% от количества текстов. На втором месте тоника. 9,8% и 6,7%, на третьем свободный стих. 4,7% и 4,5%. Эти данные близки к данным по русскому стиху 1958 1968 гг., где 86% занимает силлабо-тоника, и несколько расходятся с показаниями по классическим размерам

украинского стиха 60—70 гг. (75%). Видно, однако, и одно существенное отличие белорусского стиха от русского и украинского. В нем гораздо большее место занимает свободный стих — приблизительно 5%, в то время как в украинском стихе — 2,7%, а в русском — и того меньше, всего 1%. Несомненно, культура верлибра в белорусском стихосложении в значительной степени определяется творчеством Максима Танка, который начиная с 60-х гг. XX в. и до своей кончины в 1995 г. очень часто пользовался свободным стихом. Вслед за ним и вместе с ним к верлибру обращались — постоянно или спорадически — многие белорусские поэты: П. Панченко, С. Дзяргай, Я. Сипаков, А. Вертинский, О. Лойка и др. Что касается тонического стиха, то в современной белорусской поэзии он присутствует несколько в меньшей степени, нежели в русском (13°о) и особенно в украинском стихосложении (23,3°о).

Метры в современном белорусском силлабо-тоническом стихе распределяется следующим образом:

Таблица 2

Количество	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест	Вольный стих (ямб и анапест)	П.а 2 и П.а 3	Всего
строк	2685	915	205	651	763	288	449	5956
°о	45°о	15 4°о	3,5°о	11°о	12,8°о	4 8°о	7,5°о	100°о
текстов	191	62	8	35	47	12	16	371
°о	51,5°о	16,7°	2,2°о	9,4°о	12,7°о	3,2°о	4,3°о	100°о

Как видно из Таблицы 2, более половины метров силлабо тоники (51,5°о) приходится на ямб, 16 7°о на хорей и почти четверть (24,3°о) на трехсложные размеры. Около 5°о (точнее 4,3°о) всех текс ов написаны двухсложниками и трехсложниками с переменнои анакрусои (П а.2 и П а.3 соответственно в Табл 2) Из них чаще употребляется II.а 3 (87,5°) реже П а 2 (12 5°) Интересно, что в современной русскои поэзии эти размеры весьма малоупотребляемы из 1649 обследов нных М Гаспаро ым стихотворных текстов лишь 10, или 0,6°о, на иса ы ими Наконец, 3 2°о белорусских текстов напи саны вольным стихом В русской поэзии во ьных стихов не колько меньше 2,4°о Зато в ней кроме во ьного ямба и вольного анапеста, зафиксированных в белорусском «Дні паэзіі 1965 1985» встречаются еще вольные хореи амфибрахии и даже вольный дактиль (единичныи случай)

В своей таблице мы выделили в отдельную позицию вольный стих, к тому же к метрам силлабо-тоники отнесли двухсложники и трехсложники с пере-

менной анакрусой, которые М. Гаспаров зачисляет в разряд неклассических размеров [1.*45*]. Произведя вычисления «по Гаспарову», мы получили следующее соотношение метров современной белорусской и русской силлаботоники: Ямб — 48,3% и 50%, хорей — 14,8% и 17,5%, трехсложные размеры — 21,8% и 18,5%. Как показывает статистика, в белорусском стихе несколько реже употребляются ямб и особенно хорей, зато чаще — трехсложные размеры.

Размеры силлабо-тонического стиха в белорусской поэзии распределены следующим образом:

Таблица 3

Количество стоп	Всего текстов					В % от общего количества текстов данного метра				
	Я	Х	Д	Ам	Ан	Я	Х	Д	Ам	Ан
2	4	2	1		8	2%	3,2%	12,5%		16,6%
3	7	2	3	16	23	3,5%	3,2%	37,5%	45,7%	48%
4	80	24	3	16	10	39,6%	38,7%	37,5%	45,7%	20,8%
5	85	31			2	42%	50%			4,2%
6	3					1,5%				
Разные	12	3	1	3	4	5,9%	4,9%	12,5%	8,6%	8,3%
Вольный стих	11				1	5,5%				2,1%
Всего	202	62	8	35	48	100%	100%	100%	100%	100%

Как подчеркивает Н. В. Костенко, «в целом основу метрического репертуара украинской поэзии XX в. составляют 15—20 общеупотребительных размеров, среди которых доминируют 4-стопный и 5-стопный ямбы, 4-стопные хорей и дольник. Борьба между этими размерами наступление Я5 на Я4 и Х5 на Х4, а также давление Дк на все классические размеры сегодня дает своеобразное отношение форм: абсолютное преобладание Я5 и Дк (вслед за ними Я4 и Х5), взаимодействующих друг с другом и создающих «лицо» современного украинского стиха» [3.*16*].

В современной белорусской поэзии тоже где-то около двух десятков наиболее употребительных размеров. Как видно из Таблицы 3, наиболее распространены и многочисленны размеры ямба, из которых выделяются Я5 (42%) и Я4 (39,6%). Отчетливо видно и «наступление» Х5 на Х4 — 50% против 38,7%. Что же касается трехсложных размеров, то наиболее часто употребляются Ан3, Ам3, Ам4 и Ан4. Соотношение же этих наиболее употребительных размеров следующее: 1) Я5 (23,9%); 2) Я4 (22,5%); 3) Х5 (8,7%); 4) Х4 (6,8%); 5) Ан3 (6,5%); 6,7) Ам3 и Ам4 (по 4,5%); 8) Ярз (3,4%); 9) Яв (3%); 10) Ан4 (2,8%).

В русской поэзии также «современные поэты сплошь и рядом предпочитают 5-стопный ямб 4-стопному» [1.*573*], хотя в конце 50-х — 60-х гг. Я4 несколько обошел Я5. Здесь также Х5 находится на третьем месте. Затем из силлабо-тонических размеров идут (по убывающей) Х4, Ан3, Ам3, Яв, Ярз, Ан4, Ан2 и Ам4 (вероятность употребления двух последних размеров одинакова). По существу, и в белорусской, и в русской поэзии семь размеров из десяти употребляются с совершенно одинаковой степенью вероятности: Я5, Я4, Х5, Х4, Ан3, Ам3, Ярз. Замечается, однако, и определенное отличие: в белорусском стихе в первую десятку размеров попал Яв. В то же время в нем отсутствует Я3 и Ан2, входящие в первую десятку размеров русского стиха. Различия эти, как видим, не столь существенны.

Гораздо более существенны отличия в месте и роли тонического стиха в белорусской, с одной стороны, и в русской и украинской поэзии — с другой. Таблица 4 показывает на соотношение трех видов тонического стиха — дольника, акцентного и тактовика — в современной белорусской поэзии.

Таблица 4

Количество строк	Дольник	Акцентный	Тактовик	Всего
	420	134	138	692
%	60,7%	19,4%	19,9%	100%
текстов	18	4	6	28
% к тонич стиху	64,3%	14,3%	21,4%	100%
% ко всем стихам	4,3%	1%	1,4%	6,7%

В белорусском стихосложении тонический стих, как видно, занимает более скромное место (6,7% от всех стихотворных текстов), нежели в русской (11,9%) и особенно в украинской поэзии (21,2%). Во всех трех восточнославянских поэзиях Дк явственно преобладает над другими формами тонического стиха. В частности, в белорусской поэзии вероятность его встречаемости равна 64,3%, в русской еще выше 83,8%. Однако общее количество Дк в корпусе стихотворных текстов на белорусском языке относительно невелико, всего 4,3%. Это в два раза меньше, чем в украинской поэзии (9,6%) и почти в два с половиной раза меньше, чем в поэзии русскои (10%) Хотя для некоторых поэтов Дк стал если не основным, то одним из наиболее употребляемых видов стиха (А. Русецкий, В Караткевич, Р. Барадулин), все же в целом в белорусской поэзии он встречается нечасто. И ни о каком «давлении» Дк на все классические размеры у нас, в отличие от украинской поэзии, не может быть и речи.

Таким образом, можно констатировать близость развития версификационных возможностей современного белорусского, русского и украинского

стиха, что обусловлено близостью литературных традиций, активным взаимообогащением трех братских литератур. В то же время проступают и некоторые отличия, вызванные спецификой языков, национального поэтического опыта, факторами исторического и культурного развития белорусского, русского и украинского народов.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
2. *Грынчык М. М.* Шляхі беларускага вершаскладання. Мінск, 1973.
3. *Костенко Н В.* Основные тенденции украинского стихосложения XX в.: (Советский период): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. К., 1983.
4. *Рагойша В. П.* Паэтыка Максіма Танка· Характар вобраза. Культура верша. Мінск, 1968.
5. *Славецкий В. И.* Стих Якуба Коласа: Метрика. Строфика. Национальное своеобразие. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 1982.
6. *Ярац В. У.* У пошуках неадкрытых мелодый (верлібр Максіма Танка) / Беларуская літаратура. Вып. 14. Мінск, 1986. С. 43—47.
7. *Ярец В. В.* Ритмический строй современной белорусской лирики: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 1976.

И. А. ПИЛЬЩИКОВ
(Москва)

БАТЮШКОВ — ПЕРЕВОДЧИК ТАССО (к вопросу о роли версий-посредников при создании переводного текста)

1. Дебют Батюшкова в тассиане состоялся в 1808 г.: в VI части «Драматического вестника» поэт опубликовал свою стихотворную версию эпизода из I песни «Освобожденного Иерусалима», где описывается избрание Годфреда главным военачальником и парад христианских войск. В настоящей статье батюшковское переложение будет рассмотрено на фоне французской и русской переводческой традиции XVIII в.

Подобно другим поэтам-переводчикам рубежа XVIII XIX вв., Батюшков воспроизводил не собственно оригинал, а комплекс тематически и стилистически связанных с ним текстов, включая уже существующие переводы (которые я и буду называть переводами-посредниками) Принцип анализа версий-посредников может быть сформулирован следующим образом: их воздействие считается доказанным (или, по крайней мере, представляется высоко вероятным) в том случае, когда у двух переводчиков обнаружено значительное число одинаковых расхождений с оригиналом, причем эти расхождения не совпадают с отступлениями от подлинника в других переводах.

К началу XIX в. в России имелся только один полный перевод поэмы Тассо, сделанный М. Поповым в 1772 г. с французского прозаического переложения Ж.-Б. Мирабо (1724). Через два года после опубликования перевода Попова увидела свет лучшая франкоязычная прозаическая версия поэмы, принадлежащая Ш.-Ф Лебрену Из последующих работ необходимо упомянуть перевод en regard Ш. Панкука (1785) и стихотворную версию Ж.-Ф. Лагарпа, опубликованную посмертно в 1806 г. [13.*28 29*, *73 74*, *105*, *129 132*, *145 147*, *244 248*; 9 *23 24*, *50* примеч *55 56*, *51*, *63 64*] Сопоставление батюшковского фрагмента с предшествующими версиями обнаруживает его зависимость от Лагарпа и от Попова

2 У Попова, который безусловно предпочитал церковнославянские формы русским, Батюшков-переводчик унаследовал высокий слог с изобилием славянизмов [1.*403*] Но это далеко не всё. Подчас Батюшков заимствует у

предшественника обороты, не имеющие точных эквивалентов в итальянском оригинале. Вот несколько примеров.

2.1. Годфред провозглашен военачальником крестоносцев; он получает новые полномочия. В итальянском тексте сказано: *L'approvar gli altri: esser sue parti denno...* (*Прочие это одобрили: должно стать его уделом...*). У Батюшкова: *И плески шумные избранье увенчали! / Ему единому, все ратники вещали...* — в соответствии с версией Попова: «Все прочие восплескали единодушно сему избранию. Ему единому, вещали...»[1]

2.2. Начинается смотр войск. Французы идут под *традиционным знаменем золотых лилий* (*de'gigli d'oro* <...> *l'usata insegna*). Попов перефразирует Мирабо: «...благородная Хоругвь Трех Лилий»; так же описывает французский флаг Батюшков: *...хоругвь трех лилий благородных*[2].

2.3. Итальянский поэт рассказывает, что на параде *всадники и пехотинцы передвигались раздельно* (*Passar distinti i cavalieri e i fanti*). В русских переводах установлен строгий порядок шествия, а pluralia заменены именами собирательными: *...течет / Тяжела конница и ей пехота в след* (Батюшков); «...во первых конница, и за оною пехота» (Попов)[3].

2.4. Тассо, желая польстить своему покровителю Альфонсу д'Эсте, говорит, что *Гельф* имел *длинный ряд Эстских предков* (*...De gli avi Estensi un lungo ordine...*). У Батюшкова другая формула: *Из дома Эстского сей витязь родился.* Ср.: «...знаменитый дом Естский» (Попов); «...l'illustre maison d'Este» (Мирабо).

2.5. В интерпретации Мирабо и Попова «святое рвение (un saint zèle) возбудило» епископов Вильгельма и Адемара «препоясати меч». Отсюда восклицание *Святое рвение!* в батюшковской версии «Иерусалима» — итальянского аналога этому выражению нет[4].

3. Часть отступлений от подлинника Батюшков допустил, ориентируясь на Лагарпа. Ко французскому переводу восходят некоторые парафразы и эпитеты: *светило дня* и *l'astre du jour* на месте итальянского *il sol* 'солнце', *счастливой [Иль-де-Франс]* и *heureux* вместо *ampio e bello (обширный и прекрасный)*. Ср. также синтаксические конструкции: ***Повеждь — да** слава их утраченна веками...* (Батюшков); ***Parle, et que** désormais leur longue renommée...* (Лагарп) vs ***suoni e risplenda** la lor fama antica* (Тассо).

---

[1] Ср. *плески шумные* в тексте Батюшкова и перевод параллельного эпизода у Попова (речь Годфреда): «Преставшу Годофреду вещати, ш у м п л е с к а н и й <...> дал знати, что каждый речь его одобряет» (разрядка моя. *И. П.*).

[2] У Мирабо: «...la noble Enseigne des Fleurs-de-lys». Из этого примера (а также из ряда других) видно, что Батюшков пользовался переводом Попова и не обращался к версии Мирабо.

[3] Ср.: «...la Cavalerie d'abord, et puis l'Infanterie» (Мирабо).

[4] Ср. у Мирабо и Попова в переводе V октавы I песни: «...воспаленные святым рвением (d'un saint zèle)».

Годфред в поэме Тассо принимает военные приветствия *с видом спокойным и сосредоточенным* (*in volto placido e composto*). В русском переложении иначе: *<Он> вид величия спокойного являл.* М. Ф. Варезе цитирует батюшковский стих как пример вольного обращения переводчика с оригиналом [16.*22*]. Но Батюшков следовал здесь не итальянскому тексту, а французскому, где сказано: *<Godefroi,> calme et majestueux* (*<Годфред,> спокойный и величественный*)[5].

Французские и русские поэты 1790—1810-х годов переводили «Иерусалим» александреном со смежной рифмовкой — стихом французской и русской эпопеи [15.*30*; 14.*126*]. При этом у Батюшкова двустишия сгруппированы в 8-строчные строфы (в соответствии с количеством строк в Тассовой октаве)[6]. Перераспределение словесного материала эндекасиллабических октав по александрийским двустишиям батюшковского фрагмента также не оставляет сомнений в том, что русский переводчик сверялся со стихотворной версией Лагарпа. Ср.:

3.1. Facea ne l'oriente il sol ritorno,
Sereno e luminoso oltre l'usato,
Quando co'raggi uscí del novo giorno <...>

Jamais l'astre du jour s'élevant dans les cieux,
Ne fit voir à la terre un front plus radieux.

Торжественней в сей день явилось над морями
Светило дня, лучи лиющее реками!

3.2. Conta costui per genitor latino
De gli avi Estensi un lungo ordine e certo;
Ma, german di cognome e di domino
Ne la gran casa de' Guelfoni è inserto.

Des héros du sang d'Este illustre rejeton,
Des Guelfes non moins grands l'hereuse adoption <...>

Из дома Эстского сей витязь родился,
Воспринят Гелфом был и Гелфом назвался <...>

---

[5] Эта характеристика дословно повторена Батюшковым в «Умирающем Тассе»: *Готфред, Владыко, вождь Царей < ..> спокойный, величавый*, ср : [9 *25*, *50*, примеч. *59*].

[6] Несколько наивно звучит замечание Н В. Фридмана, что Батюшков «отказывается от формы октавы, так как он вообще не любил этой формы» [11.*270*] С другой стороны, несправедливы суждения Е. Г. Эткинда и С. А. Матяш о «нейтральности» и полной «жанровой свободе» батюшковского александрийца [12.*145*, *153*; 5.*104*; ср : 7.*100*, примеч. *18*]

3.3. Mente, de gli anni e de l'oblio nemica,
De le cose custode e dispensiera,
Vagliami tua ragion, si ch'io ridica
Di quel campo ogni duce ed ogni schiera.

Toi qui perces des tems la nuit injurieuse,
O toi du noir oubli toujours victorieuse!
Mémoire, ouvre pour moi tes antiques dépôts
Redis-moi tous les noms des chefs et des héros <...>

О память светлая! Тобою озаренны
Протекши времяна и подвиги забвенны;
О память! Мне свои хранилища открой!
Чьи ратники сии? Кто славной их герой?

3.4. Рассмотрим ближе последний из приведенных примеров — перевод начальных строк знаменитой XXXVI строфы I песни (*Память, врагиня годов и забвения, / Вещей хранительница и распространительница, / Дай мне свой разум, дабы я мог пересказать, / Из какого лагеря был каждый вождь и каждый полк*). И Лагарп, и Батюшков вольно передают первую строку целым двустишием, а в следующее двустишие умещают содержание остальных трех строк (Лагарп: *Память! открой мне свои древние хранилища; / Перескажи мне все имена вождей и героев*, Батюшков: *О память! Мне свои хранилища открой! / Чьи ратники сии? Кто славной их герой?*).

Нетрудно заметить, что версии Лагарпа и Батюшкова настолько же близки друг к другу, насколько обе далеки от оригинала (у Тассо речь идет о *Памяти-хранительнице*, у Лагарпа и Батюшкова — о *хранилищах Памяти*, глагол *открыть* есть у обоих переводчиков, но отсутствует в итальянском оригинале и т. д.). Для того чтобы объяснить лексико-синтаксические отклонения обоих переводов от итальянского первоисточника, необходимо обратиться к истории французских версий этого фрагмента. Она подробно прослежена в моей работе «Из истории русско-итальянских литературных связей (Батюшков и Тассо)» [9.*26—27*] и вкратце может быть изложена так. Итальянское *custode* 'стражница; хранительница' переводчики XVI в. передавали словом *gardienne* 'стражница; та, которая охраняет'. В 1724 г. Мирабо заменил это слово семантически близким *dépositaire* 'хранительница; та, которая хранит'. В 1770-х годах Лебрен поменял одушевленное существительное *depositaire* на неодушевленное dépôt 'хранилище' (независимо от Лебрена к такому же решению пришел Попов). Еще через десять лет Панкук, который комбинировал фрагменты лебреновской версии с элементами подстрочника, восстановил для *custode* старый эквивалент *gardienne*, а дублирующее его слово *depot* (взятое у

Лебрена) поставил во множественное число и связал новоявленную пару через императив *ouvre-moi* 'открой мне'. Наконец, Лагарп, отбросив буквально переведенный сегмент, построил свой стих на амплификации Панкука, а Батюшков воспроизвел стих Лагарпа.

4. Говоря о батюшковском переводе в целом, необходимо указать, что поэт не просто заменяет отдельные сегменты подлинника выражениями, найденными у Лагарпа или у Попова: как уже отмечалось, Батюшков переводит не оригинал, а некоторый «макротекст», или комплексный текст, включающий в себя оригинал и переводы-посредники. Посмотрим, как «сделано» первое восьмистишие батюшковского фрагмента, соответствующее XXXII октаве I песни «Gerusalemme liberata».

Начальное двустишие (обращение к Святому Духу):

Скончал пустынник речь! Небесно вдохновенье!
Не скрыто от тебя сердечное движенье.

Восклицание *Небесно вдохновенье!* восходит к переводу Попова: «Божественное вдохновение!» При этом соотношение метра и синтаксиса в 1-й строке — лагарповское:

Скончал пустынник речь! | Небесно вдохновенье!
Pierre n'en dit pas plus: | ô puissance invisible!

Во 2-м стихе причастие *скрыто* соответствует итальянскому *chuisi*; ни у Попова, ни у Лагарпа его нет. Зато *сердечное движенье* — это отклик на перевод Лагарпа, где Святой Дух назван *движителем человеческих сердец* (*O du cœur des humains moteur irresistible*).

Третий стих (*Ты в старцовы уста глагол вложило сей*) соотносится с итальянским (*Inspiri tu de l'Eremita i detti*), но через посредство версии Попова: «Ты словеса с и и в л о ж и л о в о у с т а сего пустынножителя» (разрядка моя. — *И. П.*)[7]. 4-й стих *И сладость оного влило в сердца Князей*. *В сердца Князей* — точный перевод с итальянского: [*E tu gl'imprimi*] *a i cavalier nel cœre*; в версиях-посредниках это выражение отсутствует. А вот существительное *сладость* взято у Попова («...ты заставило вкусити их сладость всех полководцев»). Оно появилось в переложении XXXII октавы по причине переводческой небрежности: Попов дополнил этим словом понятый буквально глагол *goûter* 'вкушать', который Мирабо употребил в переносном значении 'высоко ценить': «... c'est toy qui les fis goûter a tous les Chefs»

[7] Ср.: «c'est toy qui mis ces paroles dans la bouche du Solitaire» (Мирабо)

Третье двустишие батюшковского фрагмента:

Ты укротило в них бунтующие страсти,
Дух буйной вольности, любовь врожденну к власти.

Посредничество Попова очевидно: «Ты угасило в них врожденную человекам любовь к неподвластности: ты укротило сию склонность <...> к повелеванию другими» (разрядка моя. — *И. П.*). Но у Попова нет слова *страсти*: Батюшков взял его из итальянского подлинника (*innati affetti врожденные страсти*).

В 7-й и 8-й строках Батюшков ближе к подлиннику, чем переводчики-предшественники, в 9-й и 10-й он перелагает стихами прозу Попова, через некоторое время снова возвращается к итальянскому тексту и т. д.[8] В одних случаях Батюшков воспроизводит фразеологию Лагарпа, в других — калькирует итальянский оригинал: *principe nativo — кровный царь, triplicati — трижды толикое число, co' Bolognesi suoi — с Болонцами своими*[9]. Продемонстрированный принцип «совмещения источников» выдержан на протяжении всего фрагмента.

5. Описание генезиса батюшковского отрывка из «Иерусалима» будет заведомо неполным, если в качестве посредников мы будем рассматривать только версии соответствующих мест Тассовой поэмы. В переводных текстах первой четверти XIX в. часто совмещались две противоположные тенденции: калькирование европейской поэтической фразеологии и заимствование «уже готовых» формул у русских современников и предшественников [10.*79*]. Перевод Попова был не единственным русскоязычным источником батюшковского переложения. Смотр войск в «Освобожденном Иерусалиме» является аналогом Перечня кораблей во II книге «Илиады». Перелагая отрывок из Тассо, Батюшков отчасти ориентировался на Гомера в переводе Кострова.

5.1. У Батюшкова есть строки, которые не имеют соответствий ни в оригинале, ни в переводах-посредниках. Вот одна из них: *Умеет **поражать** | **врагов** из далека.* У Кострова: *Искусных **поражать** | **врагов** своих стрелой* (II, 841).

5.2. Батюшков называет Годфреда *вождь Царей.* Прообразом Годфреда послужил Агамемнон; его титулы в «Илиаде» Кострова: *Царь вождей* и *вождь вождей.*

---

[8] Сводную таблицу, где переводы Попова, Лагарпа и Батюшкова сопоставлены с итальянским подлинником, см. в работе [9.*72—76*].

[9] В связи с последним примером можно вспомнить батюшковскую апологию 47-го стиха из «Умирающего Тасса» (письмо Гнедичу, июль 1817): «Под небом Италии *моей* Именно моей. У Монти, у Петрарка, я это живьем взял: quel benedetto *моей!* Вообще итальянцы, говоря об Италии, прибавляют *моя* <...> Если это ошибка против языка, то беру на совесть» [6.*223*].

5.3. На стилистике батюшковского двустишия 69—70 (*Корнутский граф по том, вождь мудрости избранной, / Четыреста мужей ведет на подвиг бранной*) сказались две строки из костровской «Илиады»: *Но се тот чудный сон зрел Царь вождей избранный; / Зрим убо, как возжечь огонь в Аргивцах бранный* (II, 89—90).

5.4. В двустишии 63—64 (*Но равное число идет из Пуйских стен, / И Адемар вождем той рати наречен*) образующие рифму лексемы введены в текст Батюшковым. Ту же рифму встречаем в Беотии Кострова: *В приморском Киринфе, в твердынях гордых стен, / Что окружают град Диосом наречен* (II, 611—612).

5.5. Второе полустишие 44-й строки (*Гуг, царский брат, сперва* ***был вождем в сих полках***) также находит многочисленные лексико-ритмико-синтаксические параллели у Кострова:

...Снисходит от небес, *стремится в сих полках* (II, 499);
Но главным Диомид *вождем был сих мужей* (II, 647);
...Летели чрез моря; *вожди же их полкам...* (II, 785);
Герой, Фетидин сын *им был вождем в полях* (II, 798);
Но Полипит сим *вождь был не один полкам* (II, 874) etc.[10]

5.6. Еще один русский источник батюшковского перевода — это «Россияда» «русского Гомера» Хераскова. У Хераскова во II песни:

Великое они покрыли ратью поле,
Но сильны не числом, а храбростию боле.

У Батюшкова:

Гелф славный возле них покрыл полками поле,
Гелф славен счастием, но мудростию боле[11].

6. Итак, в тех случаях, когда Батюшков не следует в своем переводе итальянскому подлиннику, он принимает варианты версий-посредников русской (Попова) или французской (Лагарпа). Кроме того, на батюшковский

---

[10] Конечно, сходство между стихами Кострова и Батюшкова в большой степени предопределено общностью тематики, отбором лексических средств по жанровому признаку и одинаковым стихотворным размером. Однако количество ритмико-синтаксических и лексико-фразеологических схождений между двумя текстами достаточно велико, чтобы не списывать их на единство культурного и языкового контекста тем более, что интерес Батюшкова к «Илиаде» Кострова сомнению не подлежит.

[11] В оригинале: *Occupa Guelfo il campo a lor vicino, / Uom ch'a l'alta fortuna agguaglia il merto (Гвельф занимает ближайшее к ним поле, Муж, чьи заслуги соответствуют* [sive: *равняются*] *его высокой судьбе*). Ср. отзыв о батюшковском переводе, принадлежащй молодому Белинскому: «...отрывочный перевод из Тасса, ужасающий херасковскими ямбами».

текст оказали воздействие традиции русских эпопей XVIII в. (переводных и оригинальных).

К сходным выводам подталкивают наблюдения над другими переводными стихотворениями Батюшкова. Например, в его послании «К Тассу», переведенном из того же Лагарпа в том же 1808 г., сочетаются элементы, восходящие к разным источникам, — не только ко французскому, но также к латинским (Вергилий), итальянским (Тассо) и русским (Державин) [9.*7—23*]. В 1809 г. Батюшков опубликовал стихотворную версию фрагмента из XVIII песни «Освобожденного Иерусалима». Различия в поэтике и стилистике двух батюшковских отрывков из Тассо во многом объясняются тем, что второй перевод отличается от первого с генетической точки зрения. В меньшей степени использована версия Попова. Кроме того, работая над XVIII песнью, Батюшков лишился помощи Лагарпа (который успел переложить французскими стихами только восемь песен «Освобожденного Иерусалима»), и место второго посредника занял прозаический перевод Лебрена [9.*29—32*, *78—80*].

Переводческий подход, о котором шла речь в настоящей статье, присущ не одному только Батюшкову. И. И. Дмитриев обращался к лагарповской версии Первой Тибулловой элегии, работая над собственным переводом латинского стихотворения [7.*91—95*]. (Отмечу, что для Батюшкова Дмитриев был самым авторитетным русским поэтом, а батюшковская тибуллиана находится в непосредственной зависимости от дмитриевской.) И наконец, нельзя не вспомнить о вершинном достижении русской переводной литературы первой трети XIX в. — об «Илиаде» Гнедича (ближайшего друга Батюшкова). Конечно, к тому времени, когда вышла «Илиада» (1829), критерии точности перевода кардинально изменились [4.*19—32*]. Однако грандиозный труд Гнедича не может быть оценен объективно, если мы не учтем, что многими переводческими находками Гнедич был обязан русскому прозаическому переложению Екимова и немецкому гексаметрическому переводу Фосса [3.*9*; 2.*57 62*][12].

[12] Нужно добавить, что всё вышеизложенное относится не только к переводным стихотворениям, но и к произведениям, носившим, так сказать, полупереводной характер Тот же Гнедич ввел в свое стихотворение «Задумчивость» отрывки из послания Лагарпа Шувалову и из поэмы Делиля «Воображение», причем, переводя Делиля, Гнедич учел карамзинскую версию французского фрагмента [9 *43*, примеч. *6*]. В младшем поколении Бара тынский, испытавший сильное влияние Батюшкова и Воейкова, составил свою первую поэму «Воспоминания» из отрывков одноименной поэмы Легуве и поэмы Делиля «Сады» При этом, переводя Делиля, Баратынский ориентировался на перевод «Садов», сделанныи Воейковым, а перелагая Легуве, широко использовал поэтическую идиоматику, разработанную Батюшковым [8.*365—369*, *371 372*, примеч. *12*].

Литература

1. *Верховский Н. П.* Батюшков // История русской литературы. Т. V. М.; Л., 1941. С. 392—417.
2. *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964.
3. *Кукулевич А.* «Илиада» в переводе Н. И. Гнедича // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1939. № 46 (Сер. филол. наук; Вып. 3). С. 1—39.
4. *Левин Ю. Д.* Об исторической эволюции принципов перевода: (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 5—63.
5. *Матяш С. А.* Метрика и строфика К. Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 97—114.
6. *Пильщиков И. А.* Литературные цитаты и аллюзии в письмах Батюшкова: (Комментарий к академическому комментарию. 1—2) // Philologica. 1994. Т. 1. № 1/2. С. 205—239.
7. *Пильщиков И. А.* О роли версий-посредников при создании переводного текста: (Дмитриев — Лагарп — Скалигер — Тибулл) // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 87—111.
8. *Пильщиков И. А.* «Les Jardins» Делиля в переводе Воейкова и «Воспоминания» Баратынского // Лотмановский сборник. М., 1995. [Вып.] 1. С. 365—374.
9. *Пильщиков И. А.* Из истории русско-итальянских литературных связей: (Батюшков и Тассо) / Philologica. 1997. Т. 4 № 8 10. С. 7 80.
10. *Томашевский Б В.* Пушкин и Франция. Л., 1960.
11. *Фридман Н В.* Примечания // *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 257 333.
12. *Эткинд Е* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.
13. *Beall Ch B.* La Fortune du Tasse en France. Eugène, Oreg., 1942.
14. *Pil'ščikov I.* L'Italia e la letteratura italiana nelle opere e nelle lettere di Konstantin Batjuškov / I Russi e l'Italia. Milano, 1995. P. 125 131.
15. *Serman I. Z.* Konstantin Batyushkov N. Y., 1974.
16 *Varese M F* Il Tasso poesia e nella critica di uno scrittore russo dell'ottocento. K. N. Batyuškov Studi Tassiani. 1969 № 19. P 17 37.

В. П. РАГОЙША
(Беларусь)

СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ПОЭТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

Насущные задачи стиховедения, широкое изучение всевозможных видов и форм литературных связей и прежде всего нужды переводоведения диктуют необходимость существования сопоставительной поэтики стиха как самостоятельной области филологического знания. Сопоставительная поэтика строится на прочном фундаменте сопоставительной стилистики, возникшей и активно разрабатываемой в последнее время (в частности труды А. В. Федорова), учитывает данные контрастивной грамматики и лексикологии. Само же «здание» новой науки возводится усилиями сравнительного литературоведения, прежде всего — сравнительного стихосложения.

Сопоставительная поэтика является незаменимой теоретической базой при анализе поэтических переводов: она подводит научную основу под сопоставление художественных структур оригинального и переводного текстов, предоставляя в руки переводоведа необходимый критерий адекватности (полноценности) художественного перевода. В свою очередь, поэтический перевод поставляет сопоставительной поэтике богатый фактический материал, дающий представление о характере и месте, сущности и функциях отдельных компонентов стиха и сопоставляемых поэтических системах.

Если перевод понимать как «отражение художественной действительности оригинала» (Г. Гачечиладзе), то наиболее очевидной такой действительностью является его поэтика. При передаче содержания произведения, воплощенного в определенной художественной форме, первостепенное внимание уделяется основным, доминирующим компонентам поэтики оригинала. Главное внимание обычно обращается на лексику в ее прямом, а также переносном (тропы) значении, ритмико-интонационное звучание, архитектонику. Однако на первый план может выступить и фоника, и поэтический синтаксис. Поэтическая доминанта — основное зерно, то, что, в сущности, делает поэзию поэзией, — может быть заключена и в анжамбмане, аллитерации, звукоподражании и т. д.

Адекватность того или иного компонента поэтики оригинала и перевода нередко достигается не простой «пересадкой» его (компонента) из оригинального текста в переводной, а заменой на иной, однако функционально идентичный или схожий. Переводчик не копирует разные компоненты поэтики оригинала, а воссоздает эти компоненты, исходя из идейного содержания подлинника, возможностей переводящего языка, традиций своей литературы. Неизбежные при художественном переводе жертвы допускаются на разных структурных уровнях, но не на основных (для данного произведения).

Переводческая компенсация, как правило, происходит на том же уровне (но не всегда). Сущность и характер воспроизведения поэтики оригинала зависят в первую очередь от близости культур и языков, между которыми осуществляется перевод, степени жанрово-стилистической развитости литературы, в которую входит переводимое произведение. Творческая индивидуальность переводчика проявляется в его способности постичь, понять и воссоздать характернейшие особенности поэтики оригинала в их смысловыразительной сущности. А это, в свою очередь, зависит от таланта и эрудиции переводчика, от возможностей его как «критика и истолкователя поэзии» (А. Дейч), знания им творчества переводимого поэта, своего языка и языка подлинника.

После этих общих рассуждений о необходимости и сущности сопоставительной поэтики остановимся на некоторых конкретных уровнях ее структуры. Причем в качестве объекта изучения возьмем наиболее близкий нам материал — стихосложение восточных славян.

Стиховые возможности языков являются основой для создания стиховых литературных традиций. Эти традиции возникают и закрепляются в поэтической практике представителей отдельных национальных литератур и зависят уже от целого ряда экстралингвистических — исторических, политических, социокультурных и других факторов. Важную роль при этом играют межлитературные контакты, в частности, взаимовлияние культур. Так, белорусская силлабика, возникшая под воздействием польской и заявившая о себе еще в 1517 г. в стихотворных опытах Франциска Скорины, в середине XVII ст. — через творчество Симеона Полоцкого — повлияла на становление русского силлабического стиха. В свою очередь, русский силлабо-тонический стих, возникший вследствие реформы Тредиаковского—Ломоносова (первая половина XVIII в.), сыграл решающую роль в рождении украинской, а затем и белорусской силлабо-тоники. Коломыйковый стих Янки Купалы в одинаковой степени ощутил воздействие как белорусского устного творчества, так и стиха Тараса Шевченко. Свободный стих Максима Танка оказывает влияние на бытование верлибра в русской и украинской поэзии.

Подобные примеры, говорящие о значении инолитературных влияний на создание национальных стиховых традиций восточных славян, можно было бы при желании умножить. В то же время несомненно, что стиховые традиции литературы прежде всего вырастают на собственной национальной почве, при непосредственной реализации поэтами стиховых возможностей их родных языков. Именно этим обусловлен неодинаковый удельный вес отдельных систем стихосложения, форм стиха, метров, стихотворных размеров в поэзии восточных славян. Скажем, силлабическая система стихосложения просуществовала у белорусов четыреста лет (с начала XVI в. по XIX в. включительно), несколько меньше — у украинцев; что же касается русской поэзии, то здесь она продержалась лишь сто лет. Русская поэзия, по сравнению с белорусской и украинской, располагает большими традициями тонического стиха, в частности, таких его видов, как дольник, тактовик и акцентный. В то же время акцентно-слоговой стих и коломыйковый стих шевченковского типа в большей степени характерен для украинской поэзии, нежели белорусской и — особенно — русской.

Типология стиха составляет одну из важнейших частей сопоставительной поэтики, которая помогает решить и ряд вопросов теории перевода. Невозможно вести серьезный разговор о воссоздании в переводе ритмико-интонационного своеобразия оригинала без привлечения отдельных данных из области типологии стиха. В частности, проблему эквиритмичности нельзя рассматривать вне учета такого понятия, как стиховые традиции литературы

Стиховые возможности языка и стиховые традиции литературы в ряде случаев обусловливают возникновение определенных стиховых экспрессивно-семантических ореолов — эмоциональных и смысловых ассоциаций, связанных у национального читателя поэзии с теми или иными стихотворными формами. Правда, далеко не все стихотворные формы (виды стиха, размеры) обладают теми или иными стиховыми экспрессивно-семантическими ореолами. Скажем, четырехстопный ямб, которым, в частности, написаны такие разные произведения, как роман в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина и эпическая поэма «Новая зямля» Якуба Коласа, не связан в сознании русского или белорусского читателя с определенным эмоционально-семантическим ореолом. «Стихотворная техника, если взять ее во всем объеме, справедливо подчеркивает К. Д. Вишневский, — достаточно универсальна и не имеет никакого жесткого жанрово-тематического прикрепления» [1.*154*]. И в то же время «многие метры и строфы имеют свой экспрессивный ореол, основанный на том, что в каждом конкретном случае элементы стиховой формы вызывают определенные ассоциации, либо гармонирующие в нашем представлении с содержанием, либо противоречащие ему, также в нашем представлении» [1.*155*].

Возникновение в воспринимающем читательском сознании таких ореолов в значительной степени связано с творчеством крупнейших национальных поэтов, их наиболее значительными и популярными произведениями. При этом нередко не имеет значения объективная частота употребления тех или иных стихотворных форм в национальной поэзии. Даже не играет особой роли то, что стихотворную форму, вызывающую данный экспрессивно-семантический ореол и ассоциирующуюся с определенным автором, в литературный обиход ввел не этот автор, а другой, менее известный, и выражала эта форма, может быть, совершенно иные, даже противоположные мысли и чувства. Так, для избирательного читательского сознания белый двухакцентный пятисложник прочно связан с именем А. Кольцова, белый трехстопный ямб с дактилическими клаузулами — с Н. Некрасовым, его поэмой «Кому на Руси жить хорошо», пятистопный хорей с перекрестной женско-мужской рифмовкой — с элегическим лермонтовским «Выхожу один я на дорогу». И, по существу, не меняет дела то, что эти поэты пользовались часто и другими стихотворными формами, что не они их открыли, что, возможно, частотность употребления данных форм у других поэтов, читателю мало, а то и вовсе не известных, гораздо выше...

Экспрессивно-семантический ореол стихотворной формы, наряду со стиховыми возможностями языка и стиховыми традициями литературы, также предопределяет конкретный результат работы переводчика поэзии. Поэтому он тоже должен входить в понятие эквиритмичности. Саму же эквиритмичность можно определить как имитацию в стихотворном переводе ритма иноязычного произведения в соответствии со стиховыми возможностями переводящего языка, стиховыми традициями воспринимающей литературы и характером экспрессивно-семантического ореола воссоздающей стихотворной формы.

Несколько своеобразно проявляет себя в восточнославянском переводе и принцип рифменной адекватности   верное воссоздание характера рифм и рифмовки оригинала. Этот принцип давно стал одним из основополагающих в восточнославянском переводе и имеет здесь свои особенности (сохранение в переводе определенного количества рифменных пар подлинника) Воплощение этого принципа в конкретной переводческой практике, однако, не столь простое, как может на первый взгляд показаться Как и в случае с квиритмичностью, применение его связано с учетом, по крайней мере, двух объективных факторов· 1) рифменной традиции воспринимающей литературы и 2) рифменных возможностеи переводящего языка

Под рифменными традициями литературы понимается наличие (отсутствие) рифмы в определенной поэзии (скажем, в аварской поэзии рифмы нет),

место и роль рифмованного стиха в системе национальной поэзии, читательское представление о новизне и «классичности», традиционности и новаторстве рифмы и рифмовки. Под языковыми рифменными возможностями разумеются прежде всего акцентологические и фонические особенности национального языка (особенности ударения, долгого слога, характер произнесения гласных и согласных звуков и т. п.).

Рифменные традиции родственных литератур и рифменные возможности близких языков во многом близки или даже идентичны.

Это относится также и к восточным славянам. Одинаковые или схожие условия их исторического и культурного развития, интенсивные литературные взаимосвязи предопределили приблизительно одинаковую и во всех случаях значительную роль рифмованного стиха в русской, белорусской и украинской поэзии. Слух русского, белоруса и украинца приблизительно одинаково «настроен» на выразительную, полноценную, нешаблонную рифму. В одно и то же время — с начала 60-х годов — в русской, белорусской и украинской поэзии рифмованный стих «вошел в новый этап развития», в котором выражена «тенденция к “словесной” рифме, одной из черт которой является паронимия» [4.*165*].

Рифменные возможности восточнославянских языков тоже приблизительно одинаковы. Схожесть звукового состава языков, нефиксированность ударения в них предоставляет русским, белорусским и украинским поэтам, по существу, один и тот же рифменный инструментарий.

Говоря обо всем этом, необходимо, однако, помнить и о специфике каждого восточнославянского языка, предопределяющей и своеобразие, и даже сами возможности воссоздания в переводном стихотворном произведении рифм оригинала. Так, в белорусском слове ударение почти никогда не падает далее, чем на четвертый слог от конца. Гипердактилическая рифма в белорусской поэзии — это рифма, в которой ударение стоит на четвертом слоге от конца слова. В русском же языке ударение может падать на пятый, шестой и даже седьмой слоги от конца слова. Поэтому гипердактилическую рифму российские стиховеды определяют как рифму, в которой ударение стоит на четвертом и далее слогах от конца слова. Принцип рифменной адекватности требует воссоздания и в белорусском стихотворном переводе гипердактилической рифмы русского оригинала. Но как, скажем, перевести стихотворение В. Брюсова «Ночь» с его пятью-, семисложными гипердактилическими рифмами? В этом случае действительно может идти речь о непереводимости. К счастью, таких случаев немного.

С другой стороны, в белорусском стихе женская рифма явно превосходит все остальные в количественном отношении. Так, по подсчетам В. Славец-

кого, у Янки Купалы стихи с женскими клаузулами (это прежде всего рифмованные стихи) составляют 61,6%, у Якуба Коласа еще больше — 64,6%, тогда как мужские — соответственно 32,6% и 34,4% [5.*111*]. Женской рифмой, за незначительными исключениями, написана, в частности, эпическая поэма Якуба Коласа «Новая зямля», насчитывающая почти 11 тысяч строк (лишь несколько десятков строк имеют не женские рифмы). В русском стихе соотношение между женской и мужской рифмами совершенно иное. Скажем, у А. Пушкина стихов с женскими окончаниями 50%, с мужскими — 47,9%. У М. Лермонтова уже явно преобладают мужские рифмы: 58,3% мужских и только 39,2% женских [3.*134*].

Обычно стиховеды преобладание тех или иных рифм объясняют особенностями индивидуального стиля поэта. В частности, явное преобладание женских рифм над мужскими в творчестве Якуба Коласа В. Славецкий объясняет «множеством хореических размеров в его поэзии, которым свойственно стремление к полномерности последней стопы; тесной связью метрики и строфики с народно-песенной традицией, для которой характерна в значительной степени хореическая основа песенных текстов, неполная зарифмованность строфы и преобладание женских окончаний; особым складом самого поэтического творчества Коласа, который был преимущественно эпиком не только в прозе, но и в поэзии» [5.*113*]. Все это, в общем, правильно. Однако здесь, как нам кажется, не учитывается еще одно, может быть, самое важное обстоятельство: специфика языка, предопределившая в конечном счете и характер самой народно-песенной традиции, на которую в самом деле прочно опирался Якуб Колас (как, впрочем, и остальные поистине народные белорусские поэты).

Сопоставительная поэтика может строиться только на прочном фундаменте сравнительного языкознания. К сожалению, сравнительное восточнославянское языкознание находится в начальной стадии своего развития. В частности, отсутствуют пока что фундаментальные работы по сравнительной акцентологии восточнославянских языков, которые бы вскрыли общее и особенное в русском, белорусском и украинском ударении. Однако даже выборочное (неполное) исследование, проведенное нами на основе «Русско-белорусского словаря» С. Грабчикова, указывает на специфику белорусского ударения в отличие от русского. Вот несколько выводов, к которым мы пришли в результате статистических подсчетов: 1) ударение в белорусском языке гораздо чаще, чем в русском, падает на предпоследний слог; 2) в белорусском языке слова с ударением на предпоследнем слоге занимают в лексиконе первое место (66,68%), на втором месте слова с окончанием на последнем слоге (19,9%), в то время как в русском языке слова с мужскими клаузулами со-

ставляют 24,4°о, с женскими — 36,69%; 3) в белорусском языке гораздо меньше, чем в русском, слов с дактилическими клаузулами (соответственно 12, 64°о и 34, 82%).

Что из этого следует? Во-первых, повышенная частотность употребления женских рифм, по сравнению со всеми остальными, в белорусской поэзии обусловливается в значительной, если не решающей, степени самой спецификой белорусского языка, в котором ударение чаще всего стоит на предпоследнем слоге. Что же касается русской поэзии, в которой частотность употребления мужских и женских рифм приблизительно одинакова и где относительно (по сравнению с белорусской поэзией) часто употребляются дактилические рифмы[1], то это обстоятельство тоже в немалой степени зависит от специфики языка, точнее — от характера русского ударения. Во-вторых, рифменные традиции, предопределенные рифменными возможностями отдельных восточнославянских языков, необходимо учитывать при поэтическом переводе. Скажем, при воссоздании средствами русского языка больших по объему белорусских произведений, написанных сплошными женскими рифмами (например, «Новая зямля» Якуба Коласа), вполне допустимы отдельные отступления от структуры рифм оригинала — ради избежания рифменной монотонии[2]. С другой стороны, при переводе на белорусский язык «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова оправданы — самим переводящим языком, рифменной традицией литературы — определенные отступления от многочисленных дактилических клаузул оригинала. Это не исключение из принципа рифменной адекватности, а лишь указание на сложность и своеобразие его применения на практике.

Мы остановились на некоторых особенностях передачи в близкоязычном восточнославянском переводе структурно-художественной информации (ритмика, метрика, рифма). Еще больше специфических проблем возникает при воссоздании эмоционально-стилистической, семантической и лингвистической информации, что связано с определенными различиями в характере стилистических пластов исходного языка и переводящего языка. Однако это уже иная тема исследования.

---

[1] В русской поэзии второй половины XIX в дактилические рифмы составляли 6,8°о от общего количества рифм (см.: [2 *68*]. В то же время в поэзии Янки Купалы, Якуба Коласа и Максима Богдановича они составляют лишь 2,4°о.

[2] Кстати, так переводчики и поступают. В частности, переводя раздел поэмы «Леснікова пасада», С. Городецкий употребил 14 мужских рифм (в оригинале нет ни одной). В переводе раздела «Сесія» П. Семынин прибег к мужским рифмам 32 раза (в оригинале 9), воссоздавая раздел «Зіма ў Парэччы», М. Исаковский использовал 29 мужских рифм (в оригинале 5) и т. п.

Литература

1. ***Вишневский К. Д.*** К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст. 1976. М., 1977.
2. *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
3. *Лапшин Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // Вопр. языкознания. 1966. № 2.
4. *Любенов Л.* Поэты о рифме // Вопр. литературы. 1983. № 12.
5. *Славецкі У. І.* Радковыя канчаткі ў вершы Якуба Коласа // Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. 1980. № 2.

Д. УРБАНЬСКА
(Польша)

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ПЕРЕВОДА СТИХА

Стихи переводятся стихом или прозой. Выбор формы зависит прежде всего от переводческой традиции; согласно польской традиции перевода художественного текста, стих надо переводить стихом. Бой-Желеньский, известный переводчик французской литературы в Польше, подчеркивал, что эквивалентом стиха может быть в переводе только стихотворная структура, несмотря на то, что уже начиная с романтизма стих и поэзия не отождествляются. И когда Бой-Желеньский решил перевести трагедию Расина «Британик» прозой, он не назвал своего текста переводом, а только «транскрипцией» в музыкальном значении этого термина.

Совсем другой подход к проблеме перевода стиха — во Франции, где стихи очень часто переводятся прозой, как, например, многие стихотворения Мицкевича (среди переводчиков был даже сам поэт[1] и его сын). В 1841 г. в Париже были изданы «Избранные произведения» Мицкевича в прозаическом переводе Кристиана Островского. Современный прозаический перевод «Пана Тадеуша» Поля Казина считается очень верно передающим оригинал[2].

На материале польских переводов французской поэзии (а именно на примере произведений Верлена, Бодлера и Гюго) попробуем обнаружить правила, определяющие выбор стихотворной формы в переводе. Проблема тем более интересна, что французская версификация, как всем известно, исключительно силлабическая, а польские эквиваленты французских размеров принадлежат к разным системам стиха. Переводчику, таким образом, предоставлен выбор между силлабическими размерами, силлабо-тоническими и тоническими формами стиха.

---

[1] Мицкевич сам перевел на французский язык прозой только одно свое произведение — «Фариса» — как подарок для своего друга, скульптора Давида Д'Анже.

[2] Самые лучшие переводы произведений Мицкевича на французский язык были сделаны Каролиной Йениш (Павловой), с которой поэт познакомился в салоне графини Зинаиды Волконской. Павлова перевела стихи Мицкевича александрийским стихом.

Прежде всего, выбор стиховой структуры подсказан «переводческой» традицией. Так, например, эквивалентом французского александрина является польский 13-сложник (7+6). В этом случае мы имеем дело с очень старой традицией перевода. Начало этой традиции было положено в XVII в., когда поэт эпохи барокко Анджей Морштын перевел именно этим силлабическим размером «Сида» Корнеля. У Морштына были многочисленные последователи, и так постепенно сложилась следующая норма: французскому александрину соответствует 13-сложник (7+6). Этот размер в области «переводческой» поэзии поливалентен: он является эквивалентом не только французского александрина, но также чешского александрина и античного гекзаметра.

Однако не всегда переводы стиха выполнялись согласно переводческой норме, то есть по функциональному эквиваленту данного размера: переводя написанные александрином стихи Виктора Гюго, Леонард Совиньский использовал трех- и четырехстопный амфибрахий, тем самым связывая текст перевода с романтической поэтикой, а в более общем смысле — с романтическим литературным кодом, что видно в конструкции метафор и лексике его перевода. Ограничивая анализ значением выбора стиховой формы, надо сказать, что чередование трех- и четырехстопных размеров связано в польской поэзии с творчеством Юлиуша Словацкого, и переводы Совиньского отсылают именно к этой модели. Она «включает» переведенные на польский язык произведения Гюго в область поэтики романтизма; таким образом, адекватность перевода оригиналу определяется в этом случае тем, насколько переведенные стихи относятся к тому же культурному слою, что и оригинал.

Иногда соответствие перевода оригиналу состоит в соблюдении жанровых норм. Польские переводы сонетов Бодлера, написанных силлабическим 8-сложником, не эквиметричны, потому что польский 8-сложник является размером простого лирического стихотворения и никогда не используется в сонете. В польской поэзии сонеты пишутся длинными размерами. Ранние под итальянским влиянием — 11-сложником (5+6). С сонетов Мицкевича начинается большая карьера 13-сложника (7+6) как стиховой формы, которую можно использовать в этом жанре произведений. Короткая строка появляется в польском сонете значительно позже — только в конце XIX в. в поэзии Яна Каспровича. Каспрович начинает писать ямбические сонеты, употребляя четырехстопный ямб с женской рифмой. Во всех переводах сонетов Бодлера, написанных 8-сложником, наблюдается именно такая стиховая форма. Согласно жанровой норме (4-стопный ямб с женским окончанием это один из трех наших «сонетных» размеров, но в конце XIX и в начале XX в. в польских сонетах используется прежде всего именно этот размер) переводчик настолько меняет стихотворную структуру, что выбирает размер, относящийся к дру-

гой системе стиха: силлаботонике, которая даже не существует в версификации оригинала.

Выбор стиховой формы иногда зависит от ее внутренних свойств. Так, в польской версификации силлабо-тонические формы считаются более «музыкальными», более «мелодическими», чем силлабические размеры стиха. Эти «музыкальные» черты силлаботоники используются в переводах произведений Верлена с намерением сохранить в них «мелодический» характер текста, то есть соответствуют звуковой инструментовке оригинала. В переводах «Осенней песни» Верлена инструментовка стиха (построенная на парах слов *long — violon, cœur — langueur* и т. д.) передается структурой стиха. «Осенняя песнь» переведена 2-стопным ямбом, а трехслоговые, короткие строки имеют амфибрахическую модель акцентуации:

Przeciągle łka
Skrzypcowa gra
Jesieni

I serce me
Wciąż łzami rwie
Jednemi

I błednę mrąc
Gdy zegar drżąc
Kołacze

I dawne dnie
Wspominam w śnie
I płaczę
(Пер Станислава Пеньковского[3])

В польской науке о стихе существует гипотеза, что верлибр в нашей поэзии появился благодаря переводам из французского верлибра. Хронологические исследования переводов опровергают эту гипотезу, так как первые переводы произведений, написанных верлибром, появились в конце XIX в и сделаны не верлибром, а нерегулярным силлабическим стихом. Переводы не были причиной того, что верлибр вошел в польскую поэзию. Он сперва появился в оригинальных произведениях (тут, конечно, нельзя исключить французского влияния), а переводческая деятельность следует за оригинальной поэзией.

[3] «Осенняя песнь» Верлена была многократно (более 10 раз) переведена на польский язык Самым удачным и точным переводом считается перевод Леопольда Стаффа, в котором переводчик употребляет переплетение 5-слоговых и 3-слоговых строк Именно этот перевод признан каноническим.

В теоретических работах по стиховедению переводной стих занимает маргинальное место, в основном он еще не исследован. На вопрос, какие правила определяют выбор формы стиха в переводе, пока что нет полного и исчерпывающего ответа.

Литература

1. *Balcerzan E.* Poetyka przekładu artystycznego // Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie. Warszawa, 1971.
2. *Baluch J.* Przekład w kontekście metryki porównawczej // Metryka słowiańska. Wrocław, 1971.
3. *Илюшин А* Заметки о стихе «русского Мицкевича» // Wiersz przekładu. Mickiewicz i Puszkin, Słowiańska metryka porównawcza IV. Wrocław, 1992.
4. *Pszczołowska L.* Wiersz przekładu a wiersz literatury narodowej. Na materiale tłumaczeń z poezji rosyjskiej // Pamiętnik Literacki. LXXVI. 1985.
5. *Święch J.* Przekład a problemy poetyki historycznej / Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa Kraków, 1976.
6. *Urbańska D* Tradycja i nowatorstwo w wierszu przekładu na materiale utworów verslibrystów francuskich i belgijskich w przekładach młodopolskich / Z polskich studiów slawistycznych. Seria VII. Warszawa, 1988.
7. *Urbanska D.* 13-zgłoskowiec polski jako odpowiednik aleksandrynu w XIX-wiecznych przekładach utworów Victora Hugo / Pamiętnik Literacki. LXXVI 1985.

С. Н. АНДРЕЕВ
(Смоленск)

СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ «ОРИГИНАЛ—ПЕРЕВОД» МЕТОДОМ ДИСКРИМИНАНТНОГО АНАЛИЗА
(На материале переводов поэмы С. Т. Кольриджа)

Данная работа посвящена сопоставительному исследованию поэтических текстов (а) оригинала и (б) переводов при помощи одного из методов многомерного анализа данных — *дискриминантного анализа.*

Выявления сходства и различия текстов относится к области классификационных задач, к которым принадлежат, по-видимому, и такие вопросы, как выделение творческих периодов автора (ряда авторов в рамках направления), выявление специфических особенностей произведений автора в определенный период его творчества, выделение жанрового состава текстов автора, сходство и различие произведений ряда авторов, сходство и различие оригинала и переводов, атрибуция текстов и др. Во всех этих и аналогичных случаях требуется установить степень близости соотносимых объектов в пространстве некоторых признаков, определить интегральные признаки, объединяющие объекты в один класс (составляющие архетип данного класса), и признаки, обладающие дифференциальной силой для разграничения классов.

Задача упорядочения (группировки) объектов и признаков в эксплицитном или, что наблюдается гораздо чаще, в имплицитном виде решается в большом количестве исследований. Общей чертой этих исследований является то, что в них используется одномерный подход, при котором признаки (синтаксические, метрические, строфические и др.), берутся для анализа поочередно и изолированно один от другого. Процедура сопоставления объектов в этом случае представляет собой последовательность наблюдений, когда каждое наблюдение (сравнение) основывается на базе лишь одного признака из всего списка привлекаемых к анализу признаков.

В область многомерных задач исследование вступает в том случае, если учитывается совместная вариация как минимум двух признаков для несколь-

ких объектов. Представляется целесообразным применить такой подход на отдельных этапах классификационного исследования.

Само исследование в рамках многомерного подхода может строиться в двух различных основных направлениях, которые возможно условно обозначить как «дедуктивное» и «индуктивное» [5].

Дедуктивный подход («обучение без учителя») заключается в определении оптимального разбиения совокупности изучаемых объектов на группы по принципу «похожести» свойств этих объектов. В этом случае все традиционные, существующие к моменту исследования разбиения и группировки во внимание не принимаются. Новые разбиения осуществляются путем анализа эмпирических данных об объектах и основываются на выведении архетипа классов. Поиск архетипа производится обычно с помощью формальных процедур (кластерный анализ, факторный анализ), которые должны обеспечить такое разбиение, когда объекты внутри групп тесно связаны между собой, а объекты разных групп значительно друг от друга отличаются. Зачастую результаты исследований, полученные на базе таких формальных процедур, значительно отличаются от традиционных, принятых в данной науке, и не всегда могут быть легко интерпретированы.

При **индуктивном подходе** («обучение с учителем») классы для разбиения объектов выделяются на основании предыдущего опыта, иногда — интуиции самого исследователя. Этот метод представлен в ряде эмпирических наук, в том числе в биологии, где он восходит к систематике К. Линнея, согласно афоризму которого не признаки определяют род, а род определяет признаки. Анализируемые классы, таким образом, рассматриваются как эмпирически заданные, задача анализа состоит в том, чтобы отыскать их дифференциальные признаки и определить отнесенность к имеющимся классам тех объектов, которые обладают «пограничным» статусом (переходные случаи). Представляется, что именно «индуктивный» подход многомерного анализа, учитывающий априорно заданные классы, может быть удобным и естественным на первом этапе многомерного исследования.

Одним из методов для решения указанных выше задач при работе с индуктивными классами является дискриминантный анализ статистический метод, который позволяет изучать различия между двумя и более группами объектов по нескольким переменным одновременно и решает вопросы интерпретации межгрупповых различий, а также классификации новых наблюдений по группам [3; 4].

В нашем исследовании дискриминантный анализ используется для сопоставительного исследования оригинала — поэмы С. Т. Кольриджа «The Rime of the Ancient Mariner» и двух переводов этого произведения, выполненных

Н. Гумилевым и В. Левиком (*Роберт Пени Уорен*. Как работает поэт. Статьи, интервью, переводы с англ. М., 1988. С. 434—450; *Вильгельм Левик*. Избранные переводы в двух томах. М., 1977. Т. 2. С. 98—117).

Основная задача исследования заключалась в том, чтобы: (1) выявить дифференциальные признаки для текстов переводов и оригинала; (2) определить степень сходства и различия переводов и оригинала в формальном плане.

Признаковое пространство было сформировано на основе схемы, предложенной В. С. Баевским [1.*58—60*; 2.*239—240*], однако в несколько модифицированном виде, и включает следующие признаки: 1) количество простых предложений; 2) количество сложносочиненных предложений; 3) количество сложноподчиненных предложений; 4) количество придаточных предложений; 5) количество предложений с полной инверсией; 6) количество предложений с частичной инверсией; 7) количество переносов (enjambement); 8) количество стихов, разорванных синтаксическими паузами; 9) количество стихов с эмфазой; 10) количество предложений с эмфазой; 11) количество точных рифм; 12) количество приблизительных рифм; 13) количество существительных в точной рифме; 14) количество глаголов в точной рифме; 15) количество прилагательных в точной рифме; 16) количество местоимений в точной рифме; 17) количество наречий в точной рифме; 18) количество строф, в которых наблюдается рифма abcb; 19) количество строф, в которых наблюдается рифма abab; 20) количество строф, в которых наблюдается рифма abbb; 21) количество строф, в которых наблюдается рифма aaba; 22) количество строф, в которых наблюдается рифма abccb; 23) количество строф, в которых наблюдается рифма abcbdb; 24) количество случаев отсутствия ударения на первом икте; 25) количество случаев отсутствия ударения на втором икте; 26) количество строф, в которых число строк равно четырем; 27) количество строф, в которых число строк равно пяти; 28) количество строф, в которых число строк равно шести.

Кроме того, на отдельных этапах исследования использовались признаки: 29) количество нерифмованных (в конце стиха) существительных; 30) количество нерифмованных глаголов; 31) количество нерифмованных прилагательных; 32) количество нерифмованных местоимений, 33) количество нерифмованных наречий.

Подсчет производился отдельно для каждой главы трех текстов. Анализ был осуществлен при помощи программы Statistica for Windows 5.0, StatSoft Inc., 1995 и состоял из нескольких этапов. Вначале были выявлены релевантные для исследования признаки («модель»), то есть признаки, которые имеют относительно большую дифференциальную силу для сопоставляемых классов. Затем в пространстве признаков, релевантных для сопоставления текстов

(«в рамках модели»), определялось сходство и различие самих текстов. На третьем этапе определялось сходство оригинала и переводов в пространстве отдельных групп признаков.

Более конкретно процедура анализа строилась следующим образом: (1) выявлялись дифференциальные признаки для двух переводов; (2) в пространстве выявленной модели дифференциальных признаков «классифицировались» главы оригинала, то есть определялось, к какому из двух переводов ближе оригинал.

В результате анализа были установлены признаки, имеющие дифференцирующую функцию для указанных групп текстов. Ими оказались следующие: признак 6 (далее «6»), «27», «15», «13», «14», «3», «4», «23», «24», «25», «21». Остальные признаки не попали в число дифференциальных.

На втором этапе было определено, к какому из двух переводов более близок оригинал. В Таблице 1 приведены данные, отражающие этот аспект. В ней указаны значения меры расстояния Махаланобиса [4.*114*] между главами всех трех текстов (включая оригинал) и центрами двух классов, образованных переводами (а) Гумилева и (б) Левика. *Центром* класса является воображаемая точка, координаты которой есть средние значения переменных в данном классе. Классифицируемый объект может быть отнесен к тому классу, расстояние до центра которого минимально. Иными словами, здесь определяется соответствие каждой из глав оригинала архетипу класса всех глав перевода Гумилева и архетипу класса всех глав перевода Левика

Как видно из этой таблицы, все главы оригинала оказались «ближе» к переводу Гумилева. Данные таблицы также позволяют сделать ряд выводов относительно степени близости сопоставляемых текстов, однородности каждого из текстов, степени «прототипичности» различных частей текста (глав) относительно условного «центра». Так оба перевода являются достаточно однородными, поскольку все главы находятся относительно близко к соответствующим центрам. При этом вторая и третья главы Гумилева наиболее близки к центру своего класса и условно могут быть определены как обладающие относительно большей степенью прототипичности У оригинала относительно ближе к тексту перевода Гумилева оказались главы 2—4.

На третьем этапе сходство оригинала и переводов определялось в пространстве следующих групп признаков· (1) синтаксических («1», «2» «3», «4», «5», «6», «10»), (2) стихотворного синтаксиса («7», «8», «9»), (3) «строфических», под которыми понимают я признаки, отражающие количество стихов в строфе («26», «27» «28») (Табл 2), (4) характеризующих рифменную систему («11», «12» «13» «14», «15», «16», «17», «18», «19», «20», «21», «22», «23», «29», «30» «31», «32» «33») (Табл 3) Таким образом, теперь уже

для каждой отдельной группы признаков (в отличие от первого этапа, когда брались все признаки одновременно) устанавливалась их релевантность для дифференциации текстов переводов и проводилась классификация глав оригинала относительно переводов. В таблице 3 отдельно помещены результаты анализа в пространстве признаков «11» — «23», с одной стороны, и признаков «29» — «33» — с другой.

Релевантными оказались признаки «5», «10», «1», «6» — синтаксис; «7», «8» — стихотворный синтаксис; «26», «28» — строфика; «13», «12», «19», «17», «20», «16», «21» — рифменная система; «32», «30» — не рифмующиеся части речи в конце стиха.

Как видно из данных, отраженных в таблицах 2 и 3, в пространстве отдельных групп признаков сходство оригинала и переводов Гумилева наблюдается реже. Главы оригинала ближе переводу Левика в следующих случаях: (синтаксис) главы 1—4, (стихотворный синтаксис) все семь глав; (строфика) главы 3, 4, 5, 7; (нерифмованные части речи) главы 1, 2, 3, 7.

Здесь, правда, следует отметить, что в целом ряде случаев оригинал достаточно близок к обоим переводам и предпочтение переводу Левика в ряде случаев отдается условно. Так, например, в пространстве строфических признаков глава 3 оригинала фактически попадает в центр класса, образованного переводами Левика — 0,00 (при округлении до сотых). Однако и от центра класса, образованного текстами Гумилева, она удалена всего лишь на 0,47, то есть тоже почти попадает в другой центр. Такие случаи близости объекта двум центрам иногда предлагается рассматривать как реализацию принадлежности классифицируемого объекта к двум классам одновременно [4.*115*]. Строго говоря, возможно и обратное предположение: объект не принадлежит ни одному классу. Это может иметь место в тех случаях, когда расстояние от обоих центров достаточно велико. Для решения поставленных вопросов применяется методика расчета апостериорных вероятностей. Ниже приводится Таблица 4, в которой указаны апостериорные вероятности отнесения глав оригинала в пространстве выделенных диагностических моделей к двум классам (переводам).

Сумма вероятностей по двум классам равна 1. Таким образом, для рассматриваемого выше случая глава 3 с апостериорной вероятностью 0,44 принадлежит первому классу и 0,56 — ко второму. В большинстве же случаев отнесенность к какому-либо иному классу определяется достаточно однозначно.

В целом следует отметить, что примененный метод позволил сделать вывод о сходстве и различии оригинала и переводов в целом, выявить наиболее значимые признаки в плане различия переводов между собой, определить мо-

дель для сопоставления оригинала и переводов, а также детализировать то, как проявляется сходство и различие оригинала и переводов на различных уровнях (синтаксис, рифма и др.)

Литература

1. *Баевский В. С.* Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
2. *Баевский В. С., Кристалинский Р. Е., Новосельцева И. В., Семенова Н. А.* Применение кластерного анализа для исследования стихотворной речи // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика, поэтика. М., 1996. С. 239—245.
3. *Дженнрич Р. И.* Пошаговый дискриминантный анализ // Статистические методы для ЭВМ. М., 1986. С. 94—112.
4. *Клекка У. Р.* Дискриминантный анализ // Факторный, дискриминантный и кластерный анализ. М., 1989. С. 78—138.
5. *Любищев А. А.* О некоторых постулатах общей систематики // Зап. научных семинаров Ленинград. отд-ния математ. ин-та АН СССР. 1975. Т. 49. С. 159—175.

Таблица 1

Расстояние Махаланобиса между объектом и центром класса (в пространстве всех релевантных признаков)

Тексты	Первоначальное разбиение	1 p=0,5	2 p−0,5
Кольридж, гл-1	—	646,77	9227,89
Кольридж, гл-2	—	67,87	6095,86
Кольридж, гл-3	—	48,99	4744,04
Кольридж, гл-4	—	51 96	4892,52
Кольридж, гл-5	—	840,84	10098,16
Кольридж, гл-6	—	245,80	7560,93
Кольридж, гл-7	—	560,49	9083,13
Гумилев, гл-1	1	10,18	5302,20
Гумилев, гл-2	1	9,52	5239,66
Гумилев, гл-3	1	6,60	4971,30
Гумилев, гл-4	1	7,72	5250,76
Гумилев, гл-5	1	10,21	5268,04
Гумилев, гл-6	1	10 24	5068,51
Гумилев, гл-7	1	10 14	5304,46
Левик, гл-1	2	5133 64	9,56
Левик, гл-2	2	5262,53	10,27

Левик, гл-3	2	5367,01	10,23
Левик, гл-4	2	5074,11	9,78
Левик, гл-5	2	5001,86	9 64
Левик, гл-6	2	5134,71	9,83
Левик, гл-7	2	5433,86	8,07

Таблица 2

Расстояние Махаланобиса между объектом и центром класса в пространстве моделей групп признаков (1), (2), (3)

Тексты	Первоначальное разбиение	Синтаксис		Стихотворный синтаксис		Строфика	
		1 p=0,5	2 p~0,5	1 p=0,5	2 p=0,5	1 p=0,5	2 p~0,5
Кольридж, гл-1	—	77,83	25,35	6,71	2,84	1,13	2 85
Кольридж, гл-2	—	62,83	21,74	5,44	1,52	1,13	2,85
Кольридж, гл-3	—	27,50	19 96	8,04	2,41	0,47	0,00
Кольридж, гл-4	—	31,95	5,36	3,49	1,36	0,47	0,00
Кольридж, гл-5	—	23,09	53 64	2,06	0,26	2,45	0,88
Кольридж, гл-6	—	17 98	37,52	5,86	1 19	1,13	2,85
Кольридж, гл-7	—	17,02	24,08	4,71	1 47	0,47	0,00
Гумилев, гл-1	1	1,17	26,32	0,09	1,07	1,13	2,85
Гумилев, гл-2	1	2,92	28,02	1,33	2,11	1,13	2,85
Гумилев, гл-3	1	2,88	34,11	2,16	0,19	0,47	0 00
Гумилев, гл-4	1	4 10	9,95	0,48	1 78	0,47	0,00
Гумилев, гл-5	1	3 53	31 97	5 26	12,93	2,45	0,88
Гумилев, гл-6	1	0,53	21 43	1 28	5,94	1,13	2,85
Гумилев, гл-7	1	2,65	26 88	2,32	1,33	0 06	0 14
Левик, гл-1	2	39,69	4 48	7,02	2 16	0,04	0,66
Левик, гл-2	2	8 61	7 02	2,75	1,29	0,47	0,00
Левик, гл-3	2	29 17	6 15	3 29	0,30	0 06	0,14
Левик, гл 4	2	32,15	2 42	2 56	2 53	0,47	0 00
Левик гл-5	2	27,65	3 68	4 95	2,61	4 01	1 89
Левик, гл-6	2	29,29	1 00	0 63	0,54	0,39	1,57
Левик, гл-7	2	24 58	5 47	2,28	1 66	2 45	0 88

Таблица 3

Расстояние Махаланобиса между объектом и центром класса в пространстве моделей группы признаков (4)

Тексты	Первоначальное разбиение	Рифменная система		Не рифмующиеся части речи	
		1 p=0,5	2 p=0,5	1 p 0,5	2 p 0,5
Кольридж, гл-1	—	114,36	374,47	1,22	0,41
Кольридж, гл-2	—	6,74	64,95	4,85	0,58
Кольридж, гл-3	—	14,68	147,64	4,14	0,96
Кольридж, гл-4	—	58,90	256,84	0,92	1,61
Кольридж, гл-5	—	122,53	376,33	0,92	1,61
Кольридж, гл-6	—	337,44	734,36	0,92	1,61
Кольридж, гл-7	—	354,18	753,62	4,09	0 67
Гумилев, гл-1	1	8,75	75,82	2,47	0,46
Гумилев, гл-2	1	8,93	127,57	0,29	1 41
Гумилев, гл-3	1	4,88	87,76	0 37	2,25
Гумилев, гл-4	1	5,95	75,77	0,97	0 91
Гумилев, гл-5	1	2,99	75,76	0 23	1 03
Гумилев, гл-6	1	6,89	92,93	4,64	12,11
Гумилев, гл-7	1	7,40	66 55	2,53	8,06
Левик, гл 1	2	72,74	4 78	1,22	0 41
Левик, гл-2	2	102,78	3 78	7 32	2 81
Левик, гл-3	2	80 76	7,25	3,59	4 19
Левик, гл-4	2	92 66	4 09	1 90	1 41
Левик гл 5	2	60 44	8,34	0 64	0 68
Левик гл-6	2	93 62	4 05	7,00	2,06
Левик г1 7	2	91 57	5,91	5 56	0 96

Таблица 4

Апостериорные вероятности

Тексты	Общая модель		Синтаксис		Стихотворный синтаксис		Строфика		Рифменная система		Не рифмующиеся части речи	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Глава 1	1	0	0,00	1,00	0,13	0,87	0,70	0,30	1,0	0,0	0,40	0,60
Глава 2	1	0	0,00	1,00	0,13	0,87	0,70	0,30	1,0	0,0	0,11	0,89
Глава 3	1	0	0,02	0,98	0,06	0,94	0,44	0,56	1,0	0,0	0,17	0,83
Глава 4	1	0	0,00	1,00	0,26	0,74	0,44	0,56	1,0	0,0	0,59	0,41
Глава 5	1	0	1,00	0,00	0,29	0,71	0,31	0,69	1,0	0,0	0,59	0,41
Глава 6	1	0	1,00	0,00	0,09	0,91	0,70	0,30	1,0	0,0	0,59	0,41
Глава 7	1	0	0,97	0,03	0,17	0,83	0,44	0,56	1,0	0,0	0,15	0,85

КОМПЬЮТЕРНЫЕ МЕТОДЫ СТАТИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В СОВРЕМЕННОМ СТИХОВЕДЕНИИ

В. С. БАЕВСКИЙ
(Смоленск)

ОПЫТЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, МАТЕМАТИЧЕСКИХ И КОМПЬЮТЕРНЫХ МОДЕЛЕЙ ДЛЯ РЕШЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ТИПИЧНЫХ ВОПРОСОВ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Я убежден, что нет такой сложной и важной проблемы в истории и теории литературы, которую невозможно решить или в решении которой невозможно далеко продвинуться с помощью математических методов, прежде всего математической статистики, теории вероятностей, логики и компьютерного моделирования. Это убеждение сложилось у меня под влиянием древнегреческих философов от досократиков (прежде всего Пифагора) до Аристотеля, которых в антиномии формы/содержания в первую очередь привлекала форма, изученная и описанная средствами математики и формальной логики, и статей А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова 1960-х годов. «Заблуждаются те, кто утверждает, что математика ничего не говорит о прекрасном или благом. На самом же деле она говорит прежде всего о нем и выявляет его. Ведь если она не называет его по имени, а выявляет его свойства (erga) и соотношения, то это не значит, что она не говорит о нем. А важнейшие виды прекрасного — это слаженность, соразмерность и определенность, математика больше всего и выявляет именно их» [1.*326—327*].

Такой взгляд сформировался у меня в середине 60-х годов. Его показателем стала моя первая работа по компьютерному моделированию поэтической системы, программа для которой была выполнена Т. А. Самойловой [2]. Вместе с опубликованной в этом же году работой М. А. Красноперовой она стала первым в СССР опытом построения компьютерных моделей в гуманитарных науках. С тех пор М. А. Красноперова для меня один из самых близких единомышленников в науке, я многим ей обязан. За рубежом к тому времени мне были по названиям известны две работы подобного рода, но найти их я не смог Этот же взгляд отразился в моей работе над докторской диссертацией [3], где предметом изучения с помощью корреляционного анализа стали явления разных уровней и аспектов, а затем межуровневые связи в системе стихотворной речи и где компьютер нашел дальнейшее применение. В своем

отзыве, написанном по предложению ВАКа, академик А. Н. Колмогоров отметил: «Существенную роль играет в диссертации **статистический метод**. Никогда еще в стиховедении не проводилось статистического обследования большого материала **по столь большому числу признаков**. Удачей автора является широкое применение **ранговой корреляции** между признаками. Привлеченные автором диссертации средства математической статистики элементарны. Но многие выводы статистического анализа поддаются содержательной интерпретации и представляются мне весьма интересными».

Внедрение компьютеров шло быстро. В обзоре [4] уже отмечено, что каждая четвертая работа в области стихорусистики выполнена с применением компьютера.

Кафедра истории и теории литературы Смоленского педагогического университета в содружестве с кафедрами информатики, алгебры и геометрии, а также с инженером-программистом Б. С. Шаповаловым ряд лет ведет работу по лингвистическому, математическому и компьютерному моделированию поэтического текста, историко-литературной ситуации, историко-литературного процесса. Основные ее направления суть: 1) построение ПИСК (поисково-информационной системы компьютерной) ПАСТЕРНАК (в течение трех лет поддерживается грантом РГНФ); 2) определение расстояний (в математическом смысле слова) между частотными словарями поэтических текстов с целью выяснения сходства/отличия их тематики; 3) изучение онегинской строфы с помощью компьютерного моделирования, с позиций лингвистической теории гипертекста, математической теории множеств и теории групп; 4) исследование бытия и распада жанровой системы русской поэзии в XVIII — первой трети XIX в., периодизация творческого пути Пушкина, Гумилева, Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого, выявление структуры историко-литературной ситуации 1950—1960-х гг. в области поэзии с помощью различных методов корреляционного анализа (решение корреляционных уравнений, ранговый корреляционный анализ, критерий знаков) и кластерного анализа; 5) построение единой теории поэтической фоники.

Первые четыре из пяти названных направлений нашей работы отражены в четырех статьях, представленных в данном сборнике.

Литература

1. *Аристотель*. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1976.
2. *Баевский В. С.* Порождающая модель поэтической системы пословицы / Структурно-математические методы моделирования языка. Киев, 1970. Ч. 1. С. 14—15.
3. *Баевский В. С.* Типология стиха русской лирической поэзии. Тарту, 1975.
4. *Баевский В. С.* Обзор работ по статистическому исследованию стиха (резюме) Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 249 251

В. С. БАЕВСКИЙ, И. В. БАХОШКО,
Р. Е. КРИСТАЛИНСКИЙ, Н. А. СЕМЕНОВА
(Смоленск)

ПРИМЕНЕНИЕ КЛАСТЕРНОГО АНАЛИЗА ДЛЯ РЕШЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ВОПРОСОВ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Введение

Цель кластерного анализа как метода математической статистики состоит в том, чтобы некоторое множество элементов разбить на такие подмножества, в каждом из которых элементы различаются между собой значительно меньше, чем с элементами из всех других подмножеств. Кластерный анализ операция многомерная: при определении сходства-различия элементов учитывается значительное количество их признаков (индексов) (на разных этапах нашего исследования 10 или 15).

Кластерный анализ используется с конца 1930-х годов в естественных науках, в социологии, археологии, медицине, психологии, экономике. Мы впервые применили его в филологии. Существует ряд методов кластерного анализа; в настоящем исследовании применен метод k-средних [1.*241—255*].

При использовании кластерного анализа в биологии установлено, что «структура отражает процесс»: разбиение совокупности организмов на кластеры «может служить основой для понимания эволюционного процесса» [2.*141*]. Мы применяем кластерный анализ для изучения историко-литературного процесса. Все индексы, использованные нами, представляют явления, хорошо известные и изученные в теории стиха, в теории и истории литературы. В процессе исследования мы увидели, что существует прямая связь между уровнем стихотворной речи и более высокими уровнями — поэтики жанрового единства, значений и смыслов, даже бытового и жизненного поведения поэта.

Каждое стихотворение, вовлеченное в исследование, охарактеризовано по 10 индексам: 1) разнообразие метрики (отношение количества размеров к количеству стихов); 2) номер размера; все размеры перенумерованы от 1 (самый

частый четырехстопный ямб) до 10 (группа самых редких размеров); 3) в хорее и ямбе количество стихов с пропуском ударения на 1-м икте по отношению к общему количеству стихов; 4) то же самое на 2-м икте; 5) в хорее и ямбе количество стихов с пропуском половины и более ударений на иктах по отношению к общему количеству стихов; 6) количество стихов, разорванных синтаксическими паузами, по отношению к общему количеству стихов; 7) количество стихов с неточными рифмами по отношению к общему количеству стихов; 8) то же для приблизительных рифм; 9) количество строф по отношению к количеству стихов; 10) количество разных строфических форм по отношению к количеству стихов.

Исследование проведено с помощью компьютера. На раннем этапе мы пользовались программой, написанной Р. Е. Кристалинским. Позже нам стала доступна мощная система STATISTICA для Windows (создана в 1994 г.) [3.*194—201*]. На ней были проверены все результаты, полученные ранее.

Проблема бытия и распада жанровой системы русской лирики второй половины XVIII — первой трети XIX века

В поисковой работе (a pilot work), отраженной в нашем докладе на Московской конференции 1995 г. «Славянский стих» данная проблема была поставлена. Мы стремились получить разбиение 195 стихотворений Пушкина 1813—1820 гг. на кластеры, совпадающие с традиционными жанрами. Было организовано три различных по существенным особенностям методики эксперимента; они дали результаты, отличные один от другого, и не выявили объединения стихотворений в кластеры в соответствии с традиционными жанрами. Это позволило нам утверждать, что отрицательные результаты экспериментов зависят не от особенностей их организации, а от того, что «в 1810-е годы распад системы жанров русской лирики стал свершившимся фак том. Хотя память жанра сохраняла в том или ином тексте те или иные жанровые признаки, их оказывалось недостаточно для структурирования всего массива лирики» [4.*243*].

При обсуждении доклада на конференции было высказано пожелание для полной убедительности выводов проверить наш подход на лирике второй половины XVIII в., когда господствовала кодифицированная эстетикой классицизма система жанров. Если в лирике XVIII в. наш эксперимент выявит тенденцию преимущественного сосредоточения произведений определённых жанров в особых кластерах, можно будет с уверенностью говорить, что отсутствие подобной тенденции в ранней лирике Пушкина объясняется не недостатками эксперимента, а разрушением жанровой системы в начале XIX в. Та

кая организация исследования реализует известный в индуктивной логике Ф. Бэкона весьма надежный соединенный метод сходства и различия.

Этот подход был осуществлен в рамках дипломной работы [5.*4*—*12*]. Случайным образом было выбрано 95 стихотворений Державина, Дмитриева, Каменева, Карамзина, Крылова, Ломоносова, Радищева, Сумарокова, Тургенева, согласно поэтике классицизма принадлежащих к разным жанрам. Чтобы сделать результаты эксперимента более обозримыми, тексты были перенумерованы следующим образом; № 1—10 оды; № 11—20 надписи; № 21—30 элегии; № 31—35 идиллии; № 36—45 сатиры; № 46—55 эпиграммы; № 56—65 песни; № 66—75 басни; № 76—85 эпитафии; № 86—95 эпистолы.

Как и при изучении жанровой природы лирики Пушкина, кроме 10 индексов, перечисленных выше, было использовано еще 5, непосредственно связанных с жанровой природой стихотворения: 11) длина текста в стихах; 12) длина текста в строфах; 13) частота антропонимов и топонимов, связанных с античностью; 14) частота русских антропонимов; 15) частота русских топонимов.

Поскольку для эксперимента были отобраны тексты, принадлежащие к 10 жанрам, программе было задано разбить все множество текстов на 10 кластеров. Приводим результат разбиения.

1 кластер: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 38, 39, 44;

2 кластер: 2, 10, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 45;

3 кластер: 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 46, 50, 54, 79, 82;

4 кластер: 11, 13, 14, 47, 48, 51, 52, 53, 55, 76, 77, 78, 80,81;

5 кластер: 21, 24, 25, 26, 33, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75;

6 кластер: 64, 66, 74, 87, 89, 91;

7 кластер: 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 90;

8 кластер: 60, 65, 86, 88;

9 кластер: 31, 83, 84, 85, 92, 93;

10 кластер: 74, 94, 95.

Из 10 жанров 9 локализовались преимущественно в одном, реже в двух кластерах. Только 10 эпистол распределились по 5 кластерам, так что само наличие такого жанра с особым, только ему принадлежащим набором признаков приходится поставить под сомнение, несмотря даже на то, что он выделен Ломоносовым в «Рассуждении о пользе книг церковных». По-видимому, в XVIII в. здесь принимались во внимание лишь два формальных признака наличие реального адресата и средний стиль.

В 1-м и 2-м кластерах резко противопоставлены ода и сатира: в 1-м 8 од и 3 сатиры, во 2-м 7 сатир и 2 оды. Наличие 3 сатир в «одическом» кла-

стере и 2 од в «сатирическом» кластере напоминает о хорошо известном факте начавшейся диффузии этих двух жанров в пору ослабления власти эстетического канона классицизма.

В 3-м и 4-м кластерах собраны малые жанры: надписи, эпиграммы и эпитафии. Нормативная поэтика классицизма строго их не определяла и не предписывала авторам соблюдения сколько-нибудь подробно разработанных требований. Изначальная близость этих жанров многократно отмечена в литературе.

Самый большой 5-й кластер объединяет большую часть песен и басен и почти половину элегий. 7-й кластер содержит все остальные элегии. Эти три жанра в большей или меньшей степени ориентированы на средний диапазон чувств и средний стиль.

6-й и 8 — 10-й кластеры малы по объему, в них попало незначительное количество текстов со стертыми жанровыми признаками. Это важное свидетельство самого начала процесса разложения жанровой системы классицизма.

Таким образом, кластерный анализ продемонстрировал жанровую дифференциацию лирики второй половины XVIII в., начало процесса разрушения этого явления и отсутствие жанровой дифференциации уже в ранней лирике Пушкина. Разработанная нами методика оправдала себя при решении сложной и принципиально важной историко-литературной и теоретической проблемы.

Периодизация творческого пути А. С. Пушкина

Вопрос о периодизации творческого пути писателя принадлежит к числу фундаментальных. Для того чтобы выделить основные периоды, необходимо в подробностях знать все творчество писателя, разграничить главные и второстепенные факты, выбрать то основание, по которому будет производиться деление творческого пути на периоды. Типичная ошибка здесь состоит в нарушении логического правила, предписывающего производить деление понятия по одному основанию. Несмотря на то, что пушкинское творчество в жанровом отношении универсально, было решено строить периодизацию творческого пути на основании анализа лирических стихотворений. Сам Пушкин и его современники видели в нем прежде всего лирического поэта, лирические стихотворения — это единственный мегажанр, который приблизительно с одинаковой интенсивностью проходит через все творчество Пушкина; наконец, лирических стихотворений у Пушкина много, и из всех жанров и мегажанров только они дают возможность применить для установления периодизации математическую статистику.

Материалом исследования послужили все 604 относительно завершенные стихотворения Пушкина по Малому полному академическому собранию сочинений [6], год написания которых точно известен. Анализ каждого стихотворения производился по 10 индексам, указанным выше. Затем все стихотворения, написанные в течение года, объединялись и рассматривались как единый текст; в качестве значений индексов брались их средние арифметические. Исключения составляют 1817, 1820, 1824 годы. Каждый из них был разбит на два массива, условно приравненных к году: 1817 (Лицей); 1817 (после Лицея); 1820 (до ссылки); 1820 (ссылка); 1824 (Юг); 1824 (Михайловское). Творческий путь Пушкина, занимающий 24 года, оказался разделен на 27 массивов.

В поисковой работе [4.*239—242*] исследовалось творчество Пушкина кончая 1826 г. Массивы годов и приравненные к ним распределялись поочередно на 2, 3 и 4 кластера. Границы периодов определялись в результате внимательного рассмотрения всех трех распределений. Впоследствии так же были установлены границы периодов за 1827—1836 гг., подробности мы здесь не приводим. Полученная нами периодизация всего творческого пути Пушкина такова.

I. 1813—1815
II. 1816—1817 (Лицей)
III. 1817 (после Лицея) — 1820 (до ссылки)
IV. 1820 (Юг) — 1821
V. 1822—1824 (Юг)
VI. 1824 (Михайловское) — 1826
VII. 1827 1829
VIII. 1830
IX. 1831—1832
X. 1833 1836

Сразу видно, что изменения в системе стихотворной речи лирических стихотворений соответствуют таким важнейшим сломам биографии, как окончание Лицея, ссылка на Юг, ссылка в Михайловское (годы этой ссылки образуют особый кластер), освобождение из ссылки, женитьба (особо выделяется «болдинский» 1830 г., на который приходятся тяжелые хлопоты о свадьбе и опасения относительно ее осуществимости; со вступлением в брак начинается новый период творчества новый кластер). Граница между I и II периодами подтверждает наблюдение [7.*79* и *91*], согласно которому лицейское творчество Пушкина делится на два периода, причем граница проходит между 1815 г. и 1816 г. По сравнению с традиционными периодизациями, новой является граница между IV и V периодами. Она отражает особенность

творческого пути Пушкина, на которую до сих пор не обращали достаточного внимания. Если 1821 г. был отдан главным образом лирике (из поэм написаны «Кавказский пленник» и «Гавриилиада»), то начиная с 1822 г. основное время занимает работа над поэмами «Вадим», «Братья-разбойники» завершение «Кавказского пленника», разработка замысла поэмы о гетеристах и Ипсиланти, связанные с ними не дошедшие до нас прозаические повести, замыслы поэм об Актеоне, Бове, Мстиславе, драматические замыслы «Вадим» и «Игрок», затем «Бахчисарайский фонтан» и начало «Евгения Онегина». Если в 1821 г. Пушкин написал 46 стихотворений, то в 1822 г. — 20, в 1823 г. — 18, в 1824 г. на Юге за полгода — 9. Таким образом, разделение кластерным анализом годов южной ссылки на два периода следует признать весьма содержательным: оно отмечает поворот от преимущественно лирического творчества к большим эпическим и драматическим формам.

Граница между 1832 и 1833 г. обычно не отмечается. Только один современный исследователь указывает ее. «Нельзя не заметить, что в 1831—1832 гг. в творчестве Пушкина наступает своего рода пауза: в эти годы написана лишь «Сказка о царе Салтане» и несколько стихотворений» [8.*196*]. И вот кластерный анализ выделяет 1831 и 1832 годы как особый период.

Таким образом, кластерный анализ оказывается эффективным средством исследования творческой биографии поэта как составляющей историко-литературного процесса. Применительно к творческой биографии Пушкина он дает подтверждение традиционной периодизации, основанной на важнейших биографических фактах, и выявляет существенные особенности творчества, остававшиеся в тени.

Общий вывод

Более ранними исследованиями было установлено, что уровни и аспекты стихотворной речи и всей поэтической системы находятся между собой в вероятностной зависимости [9.*383*]. Наша методика применения кластерного анализа основана на учете только особенностей стихотворной речи лирических произведений, однако полученные результаты отражают и эволюцию жанрового сознания, жанровой системы в области лирической поэзии, и эволюцию как всей художественной системы, так и лирической поэзии Пушкина, и общую эволюцию творчества Пушкина, и важнейшие сломы его биографии. Приблизительно то же самое мы наблюдали при исследовании творческого пути Гумилева, Пастернака, Мандельштама методом корреляционного анализа. В терминах гегелевской традиции можно говорить о единстве формы и содержания; в терминах формальной школы о параллельной эволюции стихового, жанрового и внелитературного рядов; в терминах структуральной

культурологии — об изоморфизме уровней начиная от языкового, сквозь уровни смыслов и значений, до уровня бытового поведения и духовной жизни человека. А «история, отраженная в одном человеке, в его жизни, быте, жесте, изоморфна истории человечества» [10.*389*].

Литература

1. *Дубров А. М., Мхитарян В. С., Трошин Л. И.* Многомерные статистические методы. М., 1998.
2. *Олдендерфер М. С., Блэшфилд Р. К.* Кластерный анализ // Факторный, дискриминантный и кластерный анализ. М., 1989. С. 139—215.
3. *Боровиков В. П.* Популярное введение в программу STATISTICA. М., 1998.
4. *Баевский В. С., Кристалинский Р. Е., Новосельцева (Бахошко) И В., Семенова Н. А.* Применение кластерного анализа для исследования стихотворной речи // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 239—245.
5. *Бахошко (Новосельцева) И. В.* Жанровая природа русской лирики XVIII XX вв.: Кластерный анализ / Дипломная работа. Смоленск, 1997. 25 с. (архив кафедры).
6. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1 3. М.; Л., 1950.
7. *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1.
8. *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Л., 1986.
9. *Баевский В. С.* Типология стиха русской лирической поэзии. Тарту, 1975.
10. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

В. С. БАЕВСКИЙ, Е. П. ЕМЕЛЬЧЕНКОВ,
М. Н. ЛУФЕРЕНКОВ, Л. В. ПАВЛОВА,
Н. Л. РОГАЦКИНА
(Смоленск)

СТРУКТУРА ОНЕГИНСКОЙ СТРОФЫ. К ТЕОРИИ ТЕКСТА И ГИПЕРТЕКСТА. КОМПЬЮТЕРНЫЙ АНАЛИЗ

Постановка проблемы и методика исследования

Онегинская строфа — «вершина строфического творчества Пушкина» [1.*361*]. Она не раз становилась объектом внимания исследователей. Рассматривались различные аспекты: генезис, структура, семантика составляющих элементов строфы, рифменная система, взаимосвязь строфы и сюжета, ее ритмико-интонационный рисунок. Известны случаи не только теоретического изучения, но и творческого освоения онегинской строфы: «Тамбовская казначейша» Лермонтова, «Младенчество» Вяч. Иванова, «Университетская поэма» Набокова и др., вплоть до вариаций на онегинскую строфу Д. Самойлова [2.*79—80*; 3.*8*]. В этих произведениях, как правило, сохранен пушкинский подход к онегинской строфе как автономной единице текста, миниатюрной подглавке повествования.

Пушкин создает онегинскую строфу, обращаясь к традиционным признакам строфического единства:

1) последовательность рифм внутри строфы как определяющий признак;

2) синтаксическая замкнутость, отражающая ритмико-синтаксическую законченность строфы (исключение — 10 случаев переноса из строфы в строфу в «Евгении Онегине») [1.*291—297*; *365—366*].

Онегинская строфа обладает исключительной цельностью и замкнутостью, приобретая статус «почти самостоятельного стихотворения» [1.*365*]. Первый стих обыкновенно намечает главную тему, а первое четверостишие ее подробно формулирует. В следующих двух четверостишиях она разрабатывается, варьируется, вводится побочная тема и т. п. Здесь наблюдаются самые

разные способы тематического развития. Заключительное двустишие столь же автономно, как и начальное четверостишие.

Мы различаем в онегинской строфе тело (первые 12 стихов) и «хвост» (заключительное двустишие).

В память компьютера вводится глава первая «Евгения Онегина» по изданию: Пушкин А. С. Полн. собрание соч.: В 17 т. М.; Л., *1937—1959*. Т. 6. Мы нумеровали только реально имеющиеся строфы; наша нумерация разошлась с авторской, так как Пушкин нумеровал и пропущенные строфы. Поэтому у него последняя строфа главы первой имеет номер LX, а у нас — 54.

В память компьютера также вводятся в случайном порядке тела всех строф главы первой «Евгения Онегина» и отдельно хвосты всех строф.

Задаются списками или выделяются пометами в тексте слова с античной тематикой, варваризмы, перифразы и другие необходимые категории лексики.

Таков состав гипертекста, с которым работает программа. Гипертекст — это текст со всеми относящимися к нему другими текстами: предтекстом (набором неупорядоченных фрагментов, из которых текст будет составляться), глоссами, примечаниями, комментариями, затекстом, подтекстами и т. п. элементами.

Создание гипертекста связано с формированием гиперсети — пространства, в котором автор и или исследователь может выбрать различные линии развертывания текста. Составляющими гиперсети являются также алгоритм и программа.

Исследуемый текст погружается в гиперсеть и превращается в предтекст

Ставится задача разработать алгоритм, позволяющий установить одно-однозначные соответствия между телами и хвостами строф. Эта задача представляет интерес не только с точки зрения пушкинской поэтики, но и для теории распознавания образов.

Мы учитываем фонологический, морфологический, синтаксический уровни языка, аспекты лексики и образной системы. Одно-однозначное соответствие считается достигнутым, когда каждая вновь образованная строфа может быть сопоставлена одной и только одной строфе пушкинского текста «Евгения Онегина», то есть при условии возвращения предтекста к авторскому тексту.

Установлено, что тела и хвосты строф связаны всего двумя типами отношений: повторами и соответствиями (см. ниже правила 1 и 3). На этом основании были сформулированы некоторые правила алгоритма [4.*115—121*]. В данной работе укажем те из них, которые были использованы в первой серии экспериментов.

1. Последнее слово первой строки хвоста совпадает с последним словом любой строки тела.

2. Первое слово первой строки хвоста совпадает с первым словом любой строки тела.

3. В хвосте есть слово *там*, а в теле есть слово *где*.

4. В хвосте есть слово *чего*, а в теле есть слово *когда*.

5. В хвосте есть слово *же* или *ж*, и в теле есть то же самое слово.

6. В хвосте и в теле есть восклицательный знак.

7. В хвосте есть слово *пока*, а в теле есть слово покамест (*покаместь.*)

8. В хвосте слово оканчивается на *-ть*, *-ти*, *-ться*, *-тись*, *-чься*, и в теле есть слово, оканчивающееся на то же самое сочетание букв.

Эксперимент и некоторые выводы

Была составлена программа, которая по указанным правилам устанавливает бинарное соответствие между множеством хвостов и множеством тел. Ее использование дало следующие результаты.

1. Одно-однозначных соответствий хвостов и тел не установлено.

2. Некоторые тела и хвосты объединились в замкнутые подмножества, отношение между которыми можно определить как соответствие Галуа [5.57].

Соответствие Галуа устанавливает одно-однозначное отображение между совокупностью замкнутых подмножеств множества хвостов и совокупностью замкнутых подмножеств множества тел.

Особенность нашего исследования состоит в том, что соответствия Галуа определяются без количественных оценок объектов — элементов множества и подмножеств.

Для хвостов

Рассмотрев с этой точки зрения все множество хвостов, мы получили следующие результаты:

1) 25 из 54 хвостов либо замыкаются на самих себе (1, 2, 4, 5, 6, 7, 19, 20, 29, 34, 42, 43, 46), либо их замыканию соответствует все множество хвостов (3, 13, 14, 18, 21, 31, 37, 49, 50, 51, 52, 53). Это означает, что по нашим правилам у этих хвостов нет ничего общего, связывающего их с другими хвостами множества.

2) 29 хвостов образовали подмножества, в которые вошло от 2 до 13 других хвостов. Рассмотрим некоторые из таких подмножеств.

Замыканию хвоста 30 (*Нет, никогда порыв страстей Так не терзал души моей!*) соответствуют хвосты 9 (*Стыдлив и дерзок, а порой Блистал послушною слезой!*), 10 (*И после ей наедине Давать уроки в тишине!*), 42 (*Но слаще, средь ночных забав, Напев Торкватовых октав!*), 54 (*И заслужи мне славы дань: Кривые толки, шум и брань!*). Признак, общий для данного подмноже-

ства, — наличие восклицательного знака. Кроме того, некоторые хвосты из данного подмножества обладают такой структурной и тематической близостью, что могут быть присоединены к телам других хвостов данного подмножества. Например, к телу 9 (*Как рано мог он лицемерить...*) можно без нарушения логики повествования присоединить хвост 30 *(Нет, никогда порыв страстей Так не терзал души моей!).*

Исключительная семантическая однородность выявлена в подмножестве хвоста 15, в которое входят хвосты 2 (*Там некогда гулял и я: Но вреден север для меня*), 15 (*Там, там под сению кулис Младые дни мои неслись*), 42 (*Но слаще, средь ночных забав, Напев Торкватовых октав!*). Все эти хвосты легко могли бы «поменяться» телами? Например, к телу 15 *(Волшебный край! Там в стары годы...)* подходят по смыслу и хвост 2 (*Там некогда гулял и я: Но вреден север для меня*), и хвост 42 (*Но слаще, средь ночных забав, Напев Торкватовых октав!*). А хвост 15 в свою очередь подходит к телам этих хвостов. Вот, например, как выглядит строфа, составленная из тела 42 и хвоста 2:

С душою, полной сожалений,
И опершися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит.
Все было тихо; лишь ночные
Перекликались часовые;
Да дрожек отдаленный стук
С Мильонной раздавался вдруг;
Лишь лодка, веслами махая,
Плыла по дремлющей реке:
И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая...
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

И тела, соответствующие хвостам 2, 15, 42, тематически близки. Их центральная тема Петербург.

В результате эксперимента было отмечено, что некоторые хвосты чаще других входят в различные подмножества. Пересечение этих подмножеств образует новое подмножество, своеобразное ядро, которое объединяет замкнутые подмножества 29 хвостов из 54.

Это хвост 54 (*И заслужи мне славы дань...*), который входит в различные подмножества 18 раз, хвост 10 (*И после ей наедине...*) 17 раз, по 10 раз вошли в различные подмножества хвосты 5 (*И возбуждать улыбку дам...*), 25 (*И ревом скрыпок заглушен..*), 38 (*И полку, с пыльной их семьей...*), 40 (*И к шут-*

ке, с желчью пополам...), 47 (*И очень рад, что прежний путь...*), 48 (*И бегала за ним она...*). Все указанные хвосты вошли в ядро по второму правилу, причем первое слово в первом стихе хвоста, а иногда и в обоих стихах — это союз *и*.

В главе первой «Евгения Онегина» союз *и* в данной позиции встречается в 16 хвостах из 54. Сравним: союз *а* в начале хвоста встречается лишь один раз, союз *но* — 4 раза. Преобладание союза *и* отражает общую тенденцию: в художественных текстах обыкновенно преобладает этот союз, тогда как в нехудожественных — *а* и *но*. Кроме того, возможно, некоторую инерцию задает эпиграф к главе первой, как и большинство хвостов имеющий афористический характер: *И жить торопится, и чувствовать спешит.*

Для тел

Первая серия экспериментов дала следующие результаты:

1) 36 тел из 54 замыкаются на себе, то есть по нашим правилам не имеют общих признаков с другими телами;
2) Остальные тела образуют подмножества, которые объединяют от 2-х до 37 тел.

Как и в случае с хвостами, выделено ядро — подмножество, объединившее тела, которые наиболее часто вступают в то или иное замыкание. Тело 11 (*Как рано мог уж он тревожить...*) — 10 раз; тела 8 (*Всего, что знал еще Евгений...*), 27 (Увы, на разные забавы...), 31 (Мне памятно другое время!.. ; 36 (*Причудницы большого света!...*) — по 8 раз. Тела, вошедшие в ядро, представляют и Онегина, и автора, но развивают одну и ту же тему *наука страсти нежной*. Это подтверждает нашу мысль о том, что «Евгений Онегин» — это прежде всего роман о любви.

Заключение

Соответствия Галуа, обнаруженные в процессе исследования онегинской строфы, оказались весьма значимы семантически.

Подмножества хвостов и тел, выделенные по формальным признакам в процессе работы программы, оказались в большей или меньшей степени однородными и с содержательной точки зрения. Таким образом, за абстрактными математическими соответствиями возникли конкретные семантические соответствия.

Настоящее сообщение отражает результаты первой серии экспериментов. Мы полагаем, что продолжение исследования внесет новые подробности в понимание строфической структуры «Евгения Онегина», в теорию стиха вообще, а возможно, и в теорию текста и гипертекста, и в неколичественную математику, и в теорию распознавания образов.

Литература

1. *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 288—484.
2. *Баевский В. С.* В нем каждый вершок был поэт: Записки о Давиде Самойлове. Смоленск, 1992.
3. *Баевский В. С.* Ыфортс // Новая литературная газета. 1994. № 9. С. 8.
4. *Баевский В. С., Емельченков Е. П., Ковалева В. С., Луференков М. Н., Павлова Л. В., Рогацкина М. Л.* Структура онегинской строфы: К теории текста и гипертекста (компьютерный анализ) // Русская филология: Учен. зап. СГПУ. Смоленск, 1997. С. 115—121.
5. *Цаленко М. Ш.* Моделирование семантики в базах данных. М., 1989.

В. С. БАЕВСКИЙ, И. В. РОМАНОВА,
Т. А. САМОЙЛОВА, О. А. СМАГИНА
(Смоленск)

О МЕРЕ БЛИЗОСТИ ЧАСТОТНЫХ СЛОВАРЕЙ РУССКИХ ПОЭТОВ XIX—XX вв.

Воссоздать и исследовать поэтический мир книги лирики можно, максимально полно изучив лексический состав текстов на уровне слов и синтагм. Каждое знаменательное слово в стихотворном тексте мы, вслед за В. М. Жирмунским, Ю. Н. Тыняновым, Г. О. Винокуром, Р. О. Якобсоном, считаем минимальной темой. По мнению современных исследователей, грубым, но адекватным слепком поэтического мира является его словарь, особенно частотный. С помощью частотного словаря языка поэта, прозаика мы можем судить прежде всего о выборе автором лексем из огромного множества и о предпочтении одних лексем другим.

Р. О. Якобсон в работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» замечает: «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности <...> Наряду с варьируемыми элементами, которые свойственны отдельному стихотворению, особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта» [1.*145 146*]. Эта постоянная мифология» тоже находит свое выражение в словаре поэтического текста.

О том, что тема может соотноситься со стилем, писали в свое время Б. В. Томашевский и В. М. Жирмунский. «Для Пушкина каждая тема, каждое явление, каждый характер и предмет являлись носителями своего настроения и своего стиля» [2.*342*].

На изложенных положениях основана методика составления и использования частотных словарей. В последнее время наблюдается весьма активное развитие поэтической лексикографии. Уже есть опыт работы по изучению структуры лексики Пушкина, Грибоедова, Баратынского, Лермонтова, Тют-

чева, И. Анненского, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, М. Петровых, Н. Рыленкова, А. Межирова, А. Вознесенского и других поэтов. Аналогичная работа ведется и над лексикой прозаиков. На кафедре истории и теории литературы Смоленского педагогического университета работа по составлению и сопоставлению частотных словарей русских поэтов ведется уже ряд лет в процессе выполнения дипломных сочинений и диссертаций.

При анализе данных частотного словаря мы исходим из положения, что слова с высокой частотностью обладают большой значимостью в семантической структуре целого. Поэтому мы и рассматриваем их, как правило, в первую очередь. По мнению Ю. И. Левина, «развертывание частотного словаря можно интерпретировать как своего рода космогонию, как "сотворение мира" поэтом, как генезис его модели мира» [3.*202*].

Поставить минимальную тему в контекст творчества автора в той или иной мере позволяет сопоставление частотных словарей поэтических книг этого автора. Сделать выводы о творческой индивидуальности автора, а, возможно, отчасти и о поэтической традиции, нашедшей свое отражение в ней, позволяет сравнение верхних частей частотных словарей разных поэтов — как современников, так и представителей предшествующих или последующих поэтических эпох.

Убедительно характеризует поэтический мир автора «субъект». Его в частотном словаре представляют имена существительные. С целью выявления своеобразия «субъекта» поэтического мира разных авторов и их книг приведем для сравнения верхние части частотных словарей некоторых поэтов. Данные проведенного сравнения отражены в Таблице 1 (книги поэтов представлены по хронологии их издания). Сокращения: КБ — К. Бальмонт (1894—1903 гг.); АБ — «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока. ОМ — «Камень» О. Мандельштама; НГ — «Огненный столп» Н. Гумилева; АА — «Anno Domini» А. Ахматовой; СМЖ — «Сестра моя — жизнь» Б. Пастернака; СЮЖ «Стихотворения Юрия Живаго» Б Пастернака; КР — «Когда разгуляется» Б. Пастернака, МП — Мария Петровых (весь корпус лирики); АМ «Дорога далека», «Ветровое стекло», «Прощание со снегом», «Подкова» А. Межирова; АВ «Антимиры» А. Вознесенского; НР — «Снежница» Н. Рыленкова.

Мы выбрали для сравнения пятнадцать имен существительных, составляющих верхушки частотных словарей исследуемых поэтов. Если пятнадцатое слово имеет частотность, присущую нескольким словам, то для записи выбрано слово, входящее в группу пятнадцати частотных слов, встречающихся у других поэтов. При отсутствии такового записывалось первое по алфавиту из ряда с одинаковой частотностью (m количество совпадений в частотных словарях указанных поэтов).

Таблица 1

Сопоставление частотных существительных

№	КБ	АБ	ОМ	НГ	АА	СМЖ	СЮЖ	КР	МП	АМ	АВ	НР
1	Душа	День	Рим	Небо	День	Ночь	Ночь	Лес	Ночь	Земля	Женщина	Душа
2	День	Мечта	Печаль	Глаза	Небо	Губы	Свеча	Дерево	Сердце	Ветер	Глаза	Край
3	Мир	Сон	Мир	Слово	Любовь	Глаза	Снег	Снег	День	Жизнь	Лицо	Жизнь
4	Свет	Сердце	Сердце	Душа	Дом	Звезда	Небо	Дорога	Слово	Дорога	Сирень	День
5	Небо	Ночь	Вода	Рука	Ветер	Сад	Свет	День	Душа	Дом	Париж	Земля
6	Мечта	Душа	Душа	Тело	Песня	Душа	Лес	Дом	Свет	Война	Лес	Слово
7	Солнце	Свет	Небо	Мир	Рука	Степь	Земля	Жизнь	Жизнь	Город	Нога	Сердце
8	Ветер	Лицо	Рука	Человек	Сердце	День	Рука	Земля	Звезда	Снег	Щека	Дорога
9	Сердце	Земля	День	Сердце	Смерть	Час	Дерево	Мир	Ветер	Вода	Земля	Весна
10	Ночь	Слово	Лес	Земля	Глаза	Слеза	Год	Небо	Земля	Дождь	Век	Путь
11	Цвет	Снег	Звезда	Кровь	Душа	Рука	Дорога	Солнце	Вода	Ночь	Город	Песня
12	Сон	Звезда	Туман	Любовь	Кровь	Тоска	Толпа	Тень	Смерть	Путь	Ночь	Поле
13	Жизнь	Любовь	Царь	Бог	Слово	Ветка	День	Ветер	Гора	День	Губы	Зима
14	Огонь	Небо	Земля	Ветер	Снег	Лицо	Звезда	Время	Лес	Сила	Рука	Правда
15	Луч	Глаза	Жизнь	Горе	Земля	Солнце	Жизнь	Свет	Сила	Год	Вода	Вода
M	12	15	11	11	15	9	13	13	14	13	9	10

Из таблицы видно, что большинство самых частотных имен существительных у совершенно разных поэтов совпадает. Видимо, есть некий «поэтический» слой языка, состоящий из слов, концентрирующих основные темы поэзии. Как правило, эти слова коротки — односложные, реже — двусложные. Зачастую они составляют основные мифологемы и могут распадаться на пары: *ночь — день, земля — небо.* Они включают в себя такие экзистенциальные понятия, как *жизнь, мир, свет, дорога, путь.* Из небесных светил выделяются *звезда* и *солнце.* Излюбленные поэтами природные стихии *ветер, снег, вода.* Живая природа представлена *деревом* и *лесом.* В человеке, как правило, выделяются *глаза, губы, руки, кровь, душа.* Из человеческих состояний предпочтение отдается *сну* и *любви* К миру человеческого можно отнести и такое понятие, как *дом.* Творчество же представлено лексемой *слово.*

Обращает на себя внимание тот факт, что частотная лексика Блока и Ахматовой настолько полно отразила «поэтический» слой языка, что целиком вошла в словари других авторов.

Лексемы, которые не встречаются у других авторов или в разных поэтических книгах одного автора, характеризуют своеобразие данной книги лирики или всего творчества данного поэта. Например, темы свечи и толпы в на-

шем материале встречаются только в «Стихотворениях Юрия Живаго» Б. Пастернака. Тема свечи в стихах из романа имеет множество контекстуальных значений и оттенков значений: она связана с образом Иисуса Христа, с темами веры вообще, бессмертия, творчества, любовного свидания. Свеча — важнейший источник света в центральных сценах романа «Доктор Живаго». Тема толпы появляется в связи с основополагающей идеей романа, в котором частная жизнь со своими незыблемыми ценностями противопоставлена безнравственности нового государства, построенного на началах угождения толпе. А в лирических стихотворениях книги А. Вознесенского «Антимиры» на первое место выдвинуто слово, которое не только не встречается в ряду частотных у других поэтов, но и вообще противоречит естественной языковой закономерности, согласно которой наиболее частотные слова коротки. Это слово *женщина.* И действительно, женщина — один из центров поэтического мира Вознесенского, ей в книге «Антимиры» посвящены два с половиной десятка стихотворений. Тема человека, характерная для большинства поэтов, выражается у Вознесенского через новые обозначения человеческого тела — *щека, нога.* А редчайшие для частотных слов *сирень* и *Париж* указывают, что наибольшее значение в поэтическом мире «Антимиров» помимо человека (в первую очередь женщины) имеет организованная человеком же природа и городская культура, причем ориентированная на Запад.

Сопоставление данных частотных словарей между собой позволяет делать объективные выводы о близости мировосприятия разных поэтов, об общности тематики их книг. Вопрос об отыскании меры близости двух частотных словарей уже ставился [4. *81*]. Е. А. Калинина сопоставляла два частотных словаря в полном объеме по формуле:

$$\alpha = 1 - \frac{3\sum_{i=1}^{n}|i-j|}{n^2-1}$$

близкие результаты можно получить при использовании коэффициента корреляции Спирмена [5.*339*].

$$\rho = 1 - \frac{6\sum_{i=1}^{n} d_i^2}{n(n^2-1)}$$

Чтобы уверенно говорить о наличии корреляции и ее величине, необходимо, чтобы значение коэффициента корреляции попало в критическую область. Ее граница определяется по формуле.

$$K_\beta = \frac{\Psi(1-\beta)}{\sqrt{n-1}}$$

Доверительный уровень β мы принимаем равным 0,03, значение функции ψ находится по таблице. Нами составлена компьютерная программа, реализующая данную математическую модель. Сопоставлению подверглось 12 указанных частотных словарей по два. Результаты отражены в Таблице 2. Условные обозначения: m-количество слов, общих для двух словарей.

Таблица 2

Пара	m	По Калининой	По Спирмену
1	2	3	4
КБ НГ	4	0,22	0,25
КБ АБ	7	0,29	0,42
КБ АА	4	0,21	0,24
КБ ОМ	5	0,25	0,31
КБ СМЖ	3	0,11	0,17
КБ СЮЖ	4	0,12	0,22
КБ КР	5	0,16	0,28
КБ НР	4	0,20	0,24
КБ АМ	4	0,07	0,21
КБ АВ	1	0,04	0,07
КБ МП	7	0,31	0,43
НГ АБ	7	0,24	0,37
НГ АА	10	0,33	0,57
НГ ОМ	6	0,27	0,37
НГ СМЖ	3	0,19	0,19
НГ СЮЖ	3	0,17	0,19
НГ КР	4	0,18	0,25
НГ НР	4	0 19	0,26
НГ АМ	2	0,03	0,09
НГ АВ	3	0,15	0,18
НГ МП	5	0 24	0,32
АБ АА	9	0,25	0 52
АБ ОМ	6	0,27	0,37
АБ СМЖ	6	0,15	0,33
АБ СЮЖ	7	0 18	0,39
АБ КР	5	0,15	0,29
АБ НР	5	0,24	0,32
АБ АМ	4	0,09	0,21
АБ АВ	4	0,08	0,22

АБ МП	8	0,43	0,52
АА ОМ	6	0,26	0,37
АА СМЖ	4	0,11	0,23
АА СЮЖ	5	0,12	0,25
АА КР	6	0,17	0,33
АА НР	6	0,15	0,34
АА АМ	5	0,12	0,25
АА АВ	3	0,04	0,17
АА МП	7	0,23	0,42
ОМ СМЖ	4	0,17	0,25
ОМ СЮЖ	7	0,26	0,44
ОМ КР	6	0,13	0,34
ОМ НР	6	0,08	0,31
ОМ АМ	4	0,01	0,18
ОМ АВ	4	0,08	0,23
ОМ МП	8	0,27	0,49
СМЖ СЮ	4	0,17	0,24
СМЖ КР	2	0,07	0,13
СМЖ НР	2	0,07	0,12
СМЖ АМ	2	0,06	0,11
СМЖ АВ	4	0,11	0,21
СМЖ МП	4	0,24	0,25
СЮЖ КР	9	0,26	0,52
СЮЖ НР	4	0,04	0,21
СЮЖ АМ	7	0,15	0,37
СЮЖ АВ	4	0,17	0,23
СЮЖ МП	7	0,21	0,40
КР НР	4	0,20	0,26
КР АМ	7	0,25	0 41
КР АВ	2	0,12	0,13
КР МП	6	0,19	0,34
НР АМ	6	0,25	0,37
НР АВ	2	0,10	0 13
НР МП	7	0,35	0 44
АМ АВ	4	0 15	0,24
АМ МП	7	0,19	0,38
АВ МП	4	0 07	0,22

Таблица 2 дает читателю весьма значительный материал для размышлении, сопоставлений, постановки вопросов и поисков ответов на них. В рамках настоящего сообщения мы имеем возможность остановиться лишь на нескольких наблюдениях и выводах.

1. Коррелируют, то есть имеют достаточно близкую тематику, ранние книги Бальмонта и Блока. Об этом свидетельствуют не только коэффициенты корреляции, но и наличие 7 из 15, то есть почти половины, общих имен существительных среди самых частотных лексем частотных словарей. Эти общие слова весьма показательны: *душа, день, свет, мечта, сердце, ночь, сон.* Они составляют набор романтических поэтизмов. Близость поэтического мира Бальмонта и Блока предопределяется их общей открытостью неоромантическим веяниям рубежа веков. Подчеркивать при этом исключительную оригинальность поэтического мира «Стихов о Прекрасной Даме» нет необходимости.

2. Той же самой причиной — общей открытостью неоромантическим веяниям (наряду с замечательным своеобразием обоих поэтов) — объясняется близость книг Блока и Гумилева.

3. Не нуждается в объяснении высокий коэффициент корреляции между трагическими книгами Гумилева «Огненный столп» и Ахматовой «Anno Domini MCMXXI». Среди 15 наиболее частотных имен существительных здесь 10 общих. Напомним, что в книгу Ахматовой вошла миниатюра «Не бывать тебе в живых...», написанная между арестом Гумилева и его расстрелом.

4. Отрицая сколько-нибудь серьезное значение поэзии акмеистов. Блок считал истинным исключением среди них одну Ахматову («Без божества, без вдохновенья»). Наш материал показывает значительную близость их частотных словарей и предлагает одно из возможных объяснений этой оценки близость тематики. Данное соображение подкрепляется тем, что тематика Мандельштама, оставшегося чуждым Блоку, согласно Таблице 2, значительно дальше от тематики лирики Блока.

5. Совместная принадлежность к акмеизму и «Цеху поэтов» предопределила тематическую близость стихов Ахматовой и Мандельштама.

6. Пастернак пришел к «Сестре моей жизни» через футуризм; это предопределило отсутствие значимой корреляции между его словарем и словарями акмеистов Ахматовой и Мандельштама.

7. Пастернак противостоял неоромантизму, что отразилось в отсутствии значимой корреляции его частотного словаря с частотными словарями Бальмонта, Блока и Гумилева.

8. Пастернак — единственный поэт в нашем материале, представленный тремя книгами, каждая из которых рассмотрена как единый текст. Значимая корреляция тематики между «Сестрой моей жизнью», с одной стороны, «Стихотворениями Юрия Живаго» и «Когда разгуляется» — с другой, отсутствует. В то же время «Стихотворения Юрия Живаго» и «Когда разгуляется» по тематике коррелируют между собой на высоком уровне значимости.

Это близко совпадает с результатами, полученными при изучении с помощью корреляционного анализа отношений между книгами Пастернака на

основе рассмотрения не тематики, а их стиховой системы [6.*70—73*]. Как обычно при исследовании поэзии с помощью математических и компьютерных моделей, мы снова встречаемся с удивительным параллелизмом отношений в пределах более формального стихотворного и более содержательного лексического (тематического) рядов.

Литература

1. *Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.
2. *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 470.
3. *Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах / Структурная типология языков. М., 1966. С. 199—215.
4. *Калинина Е А.* Изучение лексико-статистических закономерностей на основе вероятностной модели // Статистика речи. Л., 1968. С. 64—107.
5. Теория статистики: Учебник под ред. проф. Р А. Шмойловой. М., 1998 С. 329
6. *Баевский В. С.* Пастернак-лирик. Смоленск, 1993. С. 240.

В. С. БАЕВСКИЙ, Л. Л. ГОРЕЛИК,
Н. В. КУЗИНА, И. В. РОМАНОВА,
Б. С. ШАПОВАЛОВ
(Смоленск)

УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПОИСКОВО-ИНФОРМАЦИОННАЯ КОМПЬЮТЕРНАЯ СИСТЕМА «ПАСТЕРНАК» (ПИСК ПАСТЕРНАК)

На кафедре истории и теории литературы Смоленского педагогического университета была задумана и создается универсальная поисково-информационная компьютерная система (ПИСК) *ПАСТЕРНАК*. Руководитель данного проекта — автор первого в СССР исследования с применением ЭВМ в области филологии В. С. Баевский [1]. Этот проект является свидетельством происходящего в настоящее время в науке перехода к принципиально новому, послегутенберговскому (в смысле Мак-Люэна), способу накопления, упорядочения, хранения и использования информации, дающему почти невообразимую экономию места (один компакт-диск может содержать полное собрание сочинений писателя и основной фонд биографических и критических материалов о нем) и столь же эффективную экономию времени (аналогичные системы практически мгновенно дают ответ на любой из тех вопросов, которые обычно возникают перед читателем и исследователем литературы).

Работы подобного рода известны. Так, в ИМЛИ (Москва) создается в какой-то степени похожая информационная система по Грибоедову, существуют компьютерные конкорданции по Библии, по творчеству Достоевского, компакт-диск с собранием сочинений Пушкина.

Сведения о начале работы над ПИСК уже публиковались[2; 3]. В течение 1997 г. группа создала предварительную упрощенную рабочую версию программной оболочки ПИСК и банк данных за январь—май 1956 г. Этот период избран по разным соображениям, в том числе и как один из переломных в творческой жизни Пастернака. Особенность ПИСК состоит в том, что она обладает кумулятивностью: информация, заложенная в систему, постоянно пополняется. С другой стороны, уже получены результаты, пригодные для использования.

Банк данных состоит из взаимосвязанных между собой баз данных реляционного типа: «Тексты», «Критика», «Спутники», «События».

Информация о поэтических текстах распределена для удобства пользователя по восьми разделам: «Источники текстов», «Лексика», «Парадигмы образов», «Метр и ритм», «Строфика», «Рифма», «Фоника», «Синтаксис». Информация о прозе Пастернака помещена в двух разделах: «Источники текстов», «Лексика». Раздел «Лексика» в обоих случаях включает алфавитный и частотный словари.

В разделе «Источники текстов» пользователь найдет полный текст любого избранного им произведения Пастернака, сведения о времени создания текста, его первой публикации (при характеристике поэтических текстов указывается также книга или цикл, куда вошло стихотворение), полное библиографическое описание всех последующих изданий.

В алфавитном словаре лексики сообщается начальная форма каждого слова, общая частота употребления слова и его ранг, часть речи, к которой относится слово. Отдельно характеризуется каждое словоупотребление: указано название текста, где встретилась определенная словоформа (для поэтической лексики — еще и название книги), время написания этого текста, контекст (от одного стиха до всего текста, поэтического или прозаического). В частотном словаре сообщается начальная форма слова, частота его употребления, ранг. В процессе работы над системой были, например, подготовлены алфавитный и частотный словари биографического очерка «Люди и положения». Не вдаваясь в описание специфики языка прозы Пастернака, назовем здесь пятнадцать наиболее частотных существительных: *год* (частота 62), *жизнь* (38), *человек* (35), *время* (34), *дом* (32), *Маяковский* (28), *музыка* (26), *отец* (24), *поэт*, *Цветаева* (22), *Блок*, *мир*, *Москва* (21), *город*, *друг* (20) и пятнадцать наиболее частотных имен собственных: *В. Маяковский* (28), *М. Цветаева* (22), *А Блок* (21), *Л. Толстой* (17), *С. Есенин*, *А. Скрябин* (13), *П Яшвили* (11), *А. Белый* (10), *С Бобров*, *М Горький* (8), *Н. Асеев* (7), *Вяч. Иванов*, фамилия *Трубецкои* (6), *А Пушкин*, фамилия *Балтрушайтис* (5).

В словаре образов, при составлении которого учитывался опыт Н В. Павлович [4], по алфавиту перечислены все образы сопоставления, для каждого из них восстановлены все основания сопоставления, определены типы тропов, указаны названия стихотворений, где присутствуют рассматриваемые образы, контексты, достаточные для выделения образов.

На данном этапе работы можно сделать предварительное наблюдение о том, что в позднем творчестве Пастернака преобладает метафора, присутствуют единичные случаи использования метонимии, метафорических эпитетов и сравнений, основание образа является трудновосстановимым

В разделе «Метр и ритм» полностью приводится поэтический текст, о котором идет речь; указывается время его создания, книга стихов, куда он вошел; называется система стихосложения, определяется метр, размер стихотворения, ритм с характеристикой каждой стопы; даются сведения об использовании данного метра, размера, ритма в поэзии Пастернака.

В разделе «Строфика» текст каждого стихотворения рассматривается с точки зрения его строфичности—астрофичности, тождественности—нетождественности строф, наличия—отсутствия пробелов. Указывается общее количество и состав строф, тип рифмовки, приводятся общие сведения о строфическом строении всех поэтических текстов Пастернака. Опираясь на имеющиеся данные, можно сказать, что Пастернак в конце пути тяготеет к традиционному типу строфы — четверостишию и перекрестной рифме.

В словаре рифм по алфавиту перечислены все рифмы Пастернака с указанием текста и книги, в которых каждая из них находится. Рифмы охарактеризованы по следующим показателям: положение в строке, каталектика, грамматическое строение, структура, точность, глубина. Даются также общие сведения об особенностях рифмы в поэзии Пастернака. По результатам, полученным для января—мая 1956 г., можно сделать, например, предварительное наблюдение о том, что в позднем творчестве Пастернак тяготеет к антиграмматической, точной, равносложной рифме.

В разделе «Фоника» указаны фонические приемы, использованные в каждом стихотворении; приводится контекст, в пределах которого реализуется прием; даются для сравнения общие сведения о фонической организации поэтических текстов Пастернака.

В разделе «Синтаксис» каждое стихотворение охарактеризовано по наличию—отсутствию синтаксических переносов, в каждом конкретном случае определен тип переноса и приведен контекст.

В разделе «Критика» учтены максимально полно отзывы о каждом тексте Пастернака рассматриваемого периода [5], названы авторы, писавшие о произведении, приведены выходные данные работ, где встретился отзыв, присутствуют сведения об оценке произведения в отзыве с помощью знаков «+» и « », краткая аннотация отзыва. По уже заложенным в систему данным на очерк «Люди и положения» существует, например, не менее 40 отзывов. Среди них шесть имеют выраженную отрицательную оценку.

При отборе информации для разделов «События» и «Спутники» учитывался опыт уже существующих исследований, например, книги Л А. Черейского [6]. В разделе «События» пользователь может узнать о событиях, произошедших в жизни Пастернака в рассматриваемый период с указанием на их время, об источниках, в которых эти события отражены. Можно полу-

чить, например, подробную информацию о событиях, предшествовавших публикации романа «Доктор Живаго», о работе над книгой стихов «Когда разгуляется».

В разделе «Спутники» по алфавиту перечислены имена лиц, общавшихся с Пастернаком. Даны краткие сведения о каждом из этих людей, названы годы жизни, описана история знакомства с поэтом, встречи с Пастернаком в рассматриваемый период с указанием на время.

Проект поддерживается Российским гуманитарным научным фондом (грант № 97-04-12005В), за что члены исследовательской группы выражают искреннюю благодарность.

Литература

1. *Баевский В С.* Порождающая модель поэтической системы пословицы // Структурно-математические методы моделирования языка. Киев, 1970. Ч. 1. С. 14—15.
2. *Баевский В. С. и др.* Универсальная компьютерная поисково-информационная система ПАСТЕРНАК // Русистика сегодня. 1996. № 4. С. 113 117.
3. *Баевский В. С.* Компьютерная энциклопедия, посвященная Пастернаку и точные методы решения некоторых типичных вопросов истории русской литературы // Годы. 1998. № 2. С. 72 75.
4. *Павлович Н. В.* Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995.
5. В том числе сведения, почерпнутые из издания· Русские писатели: Поэты Вып. 18: Б. Пастернак. СПб., 1995.
6. *Черейский Л А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л., 1989.

Д. А. ЛИТВИНОВ
(Москва)

ПРОГРАММА ARATOR КАК ПРИМЕР КОМПЬЮТЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ДАТИРОВКИ ЛАТИНСКОГО ГЕКЗАМЕТРА

Данная статья представляет собой презентацию программы ARATOR, разработанной автором статьи в соавторстве с Ю. Л. Литвиновым, и изложение результатов исследования латинского гекзаметра и относительной датировки книг «Энеиды», полученных с ее помощью. В связи со спецификой данного издания все филологические и лингвистические выкладки, прямо не относящиеся к количественным методам исследования текстов, были опущены. Таким образом, мы надеемся, что изложенные методы работы могут оказаться полезными не только исследователям античных текстов, но и широкому кругу стиховедов.

С самого начала разработки программы нами была поставлена задача полностью поручить компьютеру первичную разметку текста. Для нас была неприемлема, например, практика «ручного» разбиения текста на «метрические слова», ведущая к произволу исследователя даже при разметке текста на живом и родном ему языке, не говоря уже о латинском. По нашему мнению, градация словоразделов по силе или «степени важности» возможна только как результат статистических исследований текста, а не как их исходный пункт.

В связи с этим мы решили отбросить все параметры стиля, объяснить которые компьютеру (а значит, и точно сформулировать для избежания влияния исследователя на материал исследования) невозможно. Коме того, на наш взгляд, корректность в выборе параметров авторского стиля зависит не только от их объективности (возможности четкой формулировки и невозможности двоякого толкования), но и от того, насколько осознаны соответствующие черты авторского стиля. Так, все формальные черты стиля мы условно разбиваем на три группы: *сознательные*, *осознанные* и *неосознанные.*

К сознательным отнесем те, которые автор связывает с некими идеологическими, эстетическими и подобными категориями. Таковы, например, прин

ципы лексического отбора, когда определенные пласты лексики декларируются наиболее подходящими для того или иного литературного жанра; таковы и многообразные риторические приемы — в общем, все то, что сам автор сознательно применяет для достижения определенных эстетических целей.

Осознанные особенности — те, которые автор не считает эстетически *направленными*, но признает их эстетическую *значимость*. Например, Гораций пишет, что, когда он хочет быть кратким, он становится «темным»[1] (что обычно означает сложность и запутанность синтаксиса). Он не ставит своей целью писать непонятно, однако замечает за собой это свойство.

К неосознанным особенностям относятся те, эстетическая значимость которых вовсе не осознается ни автором, ни читателями.

По понятным причинам для целей атрибуции и датировки произведений в наибольшей степени подходят неосознанные черты. Еще одно основательное требование к параметрам авторского стиля — их логическая *независимость* друг от друга. Так, в исследовании русского стихосложения позиции ударений и словоразделов могут рассматриваться как два отдельных параметра, в латинском — нет, так как место латинского словесного ударения прямо зависит от долготы предпоследнего слога. Требованию объективности параметров более всего соответствуют метрико-просодические характеристики, так как существует несомненный критерий их проверки — стихотворный размер. Они же обычно наименее осознаны.

Среди многих параметров, рассмотренных нами в процессе исследования, мы выделили три: 1) среднее количество элизий на строку текста [E] *Elisio*, 2) отношение совпадений словесного ударения с сильной частью стопы (арсисом) ко всем словесным ударениям [A] — *Accentus* и 3) отношение долгих слогов на *muta cum liquida* ко всем слогам на *muta cum liquida* [M]. Первые два параметра уже рассматривались некоторыми исследователями как отражающие индивидуальный стиль автора, последний был привлечен нами потому, что долгота слога на *mcl* зависит почти исключительно от воли автора (так как такая группа согласных может как создавать, так и не создавать метрической долготы, группа слов типа *Africa* с долгим по природе гласным невелика), и эта зависимость показалась нам потенциально многообещающей.

Программа ARATOR

ARATOR состоит из двух независимых программ. 1) собственно *программа Arator* и 2) *тестирующая программа*.

1) Программа *Arator* получает на входе латинский гекзаметрический текст, разбирает его в автоматическом режиме согласно заложенным в нее

[1] ...brevis esse laboro, obscurus fio... (A. p., 25 26).

правилам чтения латинского гекзаметра и на выходе выдает характеристику каждого стиха в виде двухмерного массива данных, иначе говоря, таблицы, в которой каждый столбец зарезервирован для различных характеристик одного слога, а каждый элемент строки представляет собой значение отдельной характеристики. Для каждого слога программа выводит следующие характеристики: степень закрытости слога; его природную и метрическую долготу; тип словораздела и др. В целом такая таблица в усеченном виде выглядит примерно так:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris...

Arm	a	vir	umqu	e	can	o	Troi	ae...
2	0	1	2	0	1	0	1	0
0	1	0	0	1	0	3	0	1
1	0	0	1	0	0	1	1	1

Здесь первая строка представляет список слогов, составляющих стих[2]. Вторая — степень закрытости слога, 0 — гласный слог (т. е. *vocalis ante vocalem* или перед словоразделом); 1 — открытый; 2 — закрытый; 3 — слог на *muta cum liquida.* Третья — тип словораздела: 0 — отсутствие словораздела; 1 — словораздел, не создающий долготы; 2 — создающий долготу; 3 — словораздел на *muta cum liquida,* 4 — элизия; 5 — афэреза; 6 — конец строки. Четвертая — метрическая долгота; 0 — краткий, 1 — долгий; 2 — элизия[3].

Кроме того, существуют характеристики, относящиеся к строке в целом, например, схема гекзаметра, тип цезуры и т. д.

Строки, которые Arator не может разобрать самостоятельно, он выдает для ручного разбора (в основном, это строки с различными метрическими «неправильностями»: *hiatus*, синидзеса, различные сокращения/удлинения *metri causa* и т. д.).

2) Теперь наступает очередь *тестовой программы,* которая ищет и регистрирует сочетания перечисленных характеристик, которые определены ис-

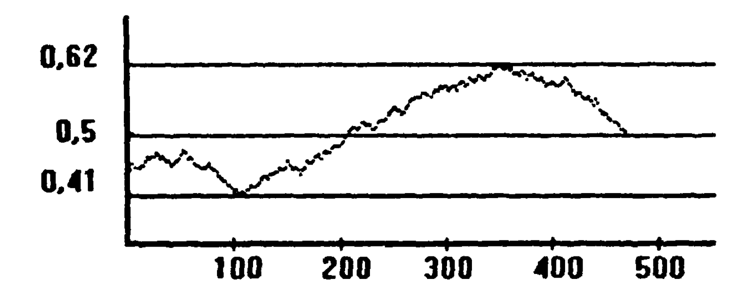
[2] Нестандартный способ слогоделения в данном случае объясняется необходимостью уменьшить количество характеристик слога, каждый слог заканчивается перед гласным следующего слога, таким образом удается избавиться от критерия прикрытости/неприкрытости, а значит, и от необходимости введения различных типов *слогораздела* по образцу типов *словораздела* — создающий/не создающий долготу и т. д. Этим же объясняется и следующая нестандартная классификация слогов.

[3] В данном случае это общее название для слогов, не участвующих в построении метрической схемы, таким оображом, сюда входят и афэрезы

следователем в качестве формальных параметров авторского стиля — например, число элизий на строку текста. Далее результаты могут быть выведены в двух форматах — *статическом* и *динамическом*.

При статическом режиме работы тестовой программы она выдает общий результат для всего объема проверенного текста, например, среднее количество элизий на 1 строку в I книге «Энеиды» — 0, 49, во II книге — 0, 63 и т. д.

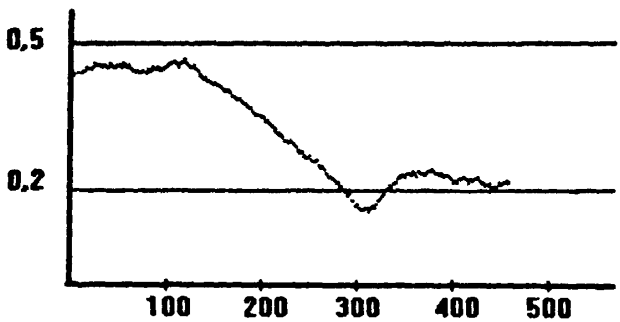
В динамическом режиме данные выводятся в виде графика по следующим правилам. Компьютер запрашивает у исследователя две величины: *шаг* и *ширину «окна»*. Ширина «окна» означает количество строк, для которых подсчитывается средний показатель параметра, например, 100. Программа вычисляет среднее количество элизий на участке в 100 строк с начала исследуемого текста и сдвигает «окно» на некоторое число строк, которое и называется шагом. Этот процесс продолжается, пока окно не «доедет» до конца текста. При каждом таком сдвиге результат подсчетов выдается в виде точки в системе координат, где по оси абсцисс откладывается номер стиха, на котором в момент измерений находилось начало «окна» а по оси ординат — среднее значение параметра для этого фрагмента.



Предположим, этот график был получен при тестировании некоего текста с заданными величинами шага и ширины окна 1 и 200 строк соответственно. Глядя на него, мы видим, что самое низкое значение среднего числа элизий — 0,41, а самое высокое 0,62 Значит, мы можем быть уверены, что в этом тексте нет ни одного фрагмента длиной в 200 и более гекзаметров, где бы этот показатель был больше 0,62 и меньше 0,41. Уменьшив окно, например в два раза, мы, естественно, получим больший разброс показаний, но в любом случае мы будем знать, какие показатели можно считать ординарными и экстраординарными для данного объема текста данного автора. С помощью этой методики мы можем сравнивать тексты, на порядок отличающиеся друг от друга по объему[4].

[4] Примеров некорректного статистического сравнения несопоставимых по объему тек-

Кроме того, динамический метод исследования предоставляет еще одну возможность — поиск неоднородностей в тексте. Так, например, нами был составлен смешанный текст, первая часть которого взята из I книги «Энеиды» а вторая — из собранных вместе 12 «Посланий» Горация. Простой подсчет среднего числа элизий никак не выявил бы составной структуры текста, а дал бы некий усредненный «вергилианско-горацианский» результат. С помощью же динамического метода был получен следующий график (шаг=1, окно=200):



При анализе графика обращает на себя внимание в первую очередь ровный, пологий спуск между относительно устойчивыми значениями среднего числа элизий на участках с 1-й до 120-й строки и с 320-й до конца текста. Он объясняется разницей между средним «вергилианским» значением Е (≈0,5) и средним «горацианским» (в «Посланиях» ≈0,2). Пройдя около 120 стихов «по чистому Вергилию», окно своим нижним краем «въехало в Горация», и значение Е стало равномерно уменьшаться, пока все окно не оказалось на «чистом Горации», где оно снова выровнялось на 0,2. Следовательно, стык между двумя фрагментами разных авторов надо искать в районе строки 120+200 (ширина окна) = 320. На самом деле стык находится на 315 строке.

Подобный метод выявления неоднородностей текста пригоден, по-видимому, и для диагностики в текстах одного автора разновременных фрагментов. Естественно, при сравнении исследуемого текста с эталоном (т. е. с корпусом произведений, *несомненно* написанных автором, принадлежность которому разбираемого текста в случае атрибуции составляет предмет исследования, или *достоверно* датированных в случае выяснения его датировки) сколь-нибудь надежный результат может дать лишь исследование целого комплекса параметров.

стов очень много, в частности, работа Дакворта *(Duckworth G. E* Vergil and Classical Hexameter Poetry. Michigan, 1969), где он в целях атрибуции сравнивает средние показате ли различных параметров в корпусе «Энеиды» (более 11000 стихов) и в «Завтраке» (произведение из неатрибуированного *Appendix Vergiliana,* 122 стиха)

Датировка «Энеиды». Последовательность по параметру А

Мы попробуем проследить изменение показателей различных параметров в корпусе «Энеиды» и связать эти изменения между собой. В качестве базового параметра возьмем А. Для этого у нас есть следующие основания. При наблюдении за параметрами в динамическом режиме мы видим, что значения различных параметров при равном «окне» имеют разную амплитуду колебаний (ср. графики 3 и 4 в Приложении). Естественно, чем меньше эта амплитуда, тем параметр более показателен и более заслуживает доверия, так как разница его значений в разных книгах в меньшей степени может быть списана на случайные флуктуации. Наиболее «ровный» параметр из выбранных нами — А.

При беглом взгляде на Таблицу в Приложении видно, что нижние значения А среди книг «Энеиды» не слишком отличаются от значений соответствующего параметра в «Георгиках», в то время как верхние составляют значительный контраст с ними. Поскольку никем не подвергается сомнению, что «Георгики» написаны раньше «Энеиды»[5], то *a priori* мы вправе предположить, что те книги, которые близки по этому параметру к «Георгикам», написаны раньше других. Расставим 12 книг «Энеиды» в порядке возрастания показателя А. В этом случае у нас получается следующая последовательность: 4; 9; 2; 3; 7—8; 10—11; 5—12; 1; 6[6].

Однако мы еще не знаем, вправе ли мы вообще выстраивать какие-либо последовательности из книг «Энеиды» т. к. неизвестно, насколько сами книги цельны с хронологической точки зрения и не представляют ли они набора разновременных фрагментов[7]. Для ответа на этот вопрос мы провели тестирование «сводных» файлов, содержащих тексты нескольких книг. Результаты тестирования в динамическом режиме таких файлов, содержащих соответственно IV и VI, I и IV книги, очень наглядно демонстрируют стыки между этими книгами (см. графики 1 и 2 в Приложении). Поскольку стык между приведенными книгами прослеживается достаточно четко, мы вправе считать, что книги обладают, с одной стороны, определенным внутренним стилевым единством, а с другой отличаются друг от друга по стилю; следовательно, мы можем ставить вопрос об их хронологическом расположении.

---

[5] Есть свидетельства, что Вергилий и позже возвращался к «Георгикам» для незначительной редактуры.

[6] Знаком « » связываются книги с одинаковыми показателями

[7] По свидетельству Светония, Вергилий в начале работы над «Энеидой» набросал прозаический план произведения, разбил его содержание на 12 частей и приступил к работе, не придерживаясь порядка следования будущих книг Насколько «компактно» он писал сами книги, неизвестно.

Заметим, однако, что столь «показательные» стыки обнаруживаются только между I и VI книгами, с одной стороны, и всеми остальными — с другой. Хотя такие стыки в месте соединения книг прослеживаются почти в каждой паре, тем не менее их удается обнаружить лишь путем сравнительного анализа изменения различных параметров в динамическом режиме. Если мы сравним общие показатели А по всем книгам, то увидим, что разброс этого параметра у 10 книг (исключая I и VI) — от 0,35 до 0,42, то есть превышает 0,07, а затем следует скачок сразу на 0,09 (I) и еще на 0,05 (VI). Таким образом, мы сразу можем выделить I и VI книги в отдельную группу, резко отличающуюся от остальных книг по показателю А.

Но разница между показателями А у остальных 10 книг настолько мала, что мы не можем исключить фактора случайности в приведенной нами последовательности. Поэтому одним из способов проверить эту последовательность может быть рассмотрение динамики изменения других параметров в пределах «Энеиды».

Последовательность по параметру Е

Сравним показатели Е в I и VI книгах с остальными. Мы видим, что эти показатели находятся ближе к нижней границе значений Е. Поэтому и последовательность по Е мы будем строить в порядке убывания: 2; 3; 11—12; 7; 4; 9; 8—6; 5; 1; 10

Как видим, нечто общее в двух полученных последовательностях есть. Книги VI, I, V опять оказываются ближе к концу, а II и III — к началу. Еще раз напомним, что книги V, VII, VIII, X, XI, XII отличаются друг от друга по параметру А не более чем на 0,03, и такая незначительная разница вполне может быть объяснима и случайностью, так что их взаиморасположение может представлять любую возможную перестановку из этих 6 цифр. При сопоставлении последовательностей А и Е возникает законный вопрос: *почему в то время как показатели А изменяются в сторону отхода от соответственных показателей «Георгик», показатели Е, согласованные с ними, имеют противоположную динамику, то есть в начале последовательности они значительно отличаются от «Георгик», а в конце ее сравниваются с ними?* Ответ на этот вопрос выходит за рамки этой статьи, поскольку он в большей степени основан на филологическом и лингвистическом анализе. Здесь же нас интересует не *абсолютная* последовательность написания книг «Энеиды», а *относительная*, выражающаяся в том, насколько одна конкретная книга отличается по времени написания от другой.

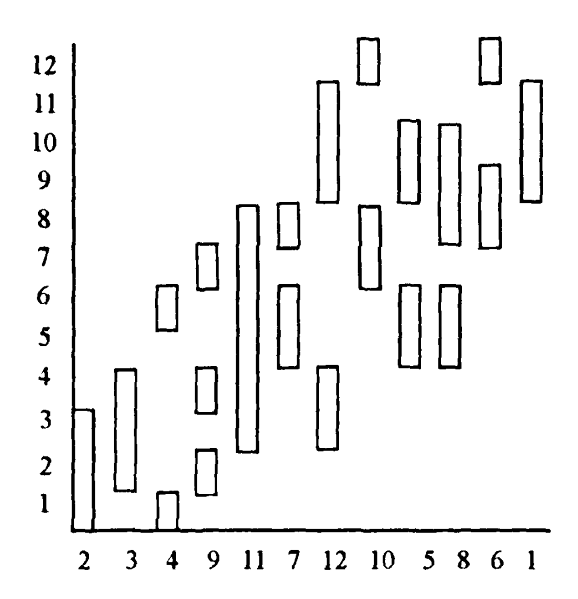
Последовательность по параметру М

Наконец, возьмем параметр М и составим последовательность согласно динамике его показателей: 4; 2; 3; 9; 5—11; 10; 7; 8—1; 12; 6.

И здесь мы находим определенное сходство с последовательностями А и Е. Так, II и III неизменно вместе и неизменно в начале. Рядом с ними, как и в А, IV и IX. В конце I, VI и VIII. Однако все книги в той или иной мере «блуждают» по последовательностям. Мы свели три этих последовательности в сводную таблицу для того, чтобы выяснить, на какое место, согласно показателям разных параметров, претендует каждая книга. В первой строке обозначены номера мест:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
А	4	9	2	3	7—8	8—7	10—11	11—10	5—12	12—5	1	6
Е	2	3	11—12	12—11	7	4	9	6—8	8—6	5	1	10
М	4	2	3	9	5—11	11—5	10	7	1—8	8—1	12	6

Данные этой таблицы можно представить в более наглядном виде. Составим диаграмму, где по вертикали обозначены места, на которые претендуют различные книги, по горизонтали — номера книг:



На диаграмме видно, что каждая из книг претендует на различное количество мест. Если II, III и I книги располагаются достаточно компактно, то XII растянулась с 3 й до 11-й позиции Теперь попытаемся расставить их по по-

рядку. В результате у нас получилась примерно следующая последовательность: 2; 3; 4; 9; 7; 11; 12; 10; 5; 8; 6; 1.

Назовем полученную последовательность «последовательностью АЕМ». Попробуем проверить достоверность нашей последовательности еще одним способом.

Проверка результатов анализа АЕМ по разбросу Е

С помощью динамического метода[8] мы проверили разброс параметра Е в каждой отдельно взятой книге и получили следующие данные:

№	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
крайние значения	0,40 — 0,56	0,43 — 0,71	0,52 — 0,71	0,47 — 0,62	0,43 — 0,65	0,45 — 0,61	0,55 — 0,75	0,45 — 0,59	0,45 — 0,60	0,29 — 0,58	0,47 — 0,76	0,47 — 0,74
амплитуда	0,16	0,28	0,19	0,15	0,22	0,16	0,20	0,14	0,15	0,29	0,28	0,27

В соответствии с полученными данными мы присвоим каждой книге показатель стабильности параметра Е. Книгам, где амплитуда колебаний значений Е не превышает 0,22[9], мы назначим индекс *s*, а остальным — *p*. Теперь подпишем под последовательностью АЕМ соответствующие индексы книг:

2;	3;	4;	9;	7;	11;	12;	10;	5;	8;	6;	1
p	s	s	s	s	p	p	p	s	s	s	s

Кроме II книги, все остальные составляют 3 компактные группы — начальная и конечная «стабильные» и между ними «нестабильная». При этом интересно заметить, что наибольший разброс Е наблюдается у тех же книг, у которых был и наименьший «консенсус» трех параметров в сводной диаграмме последовательностей по АЕМ. А ведь прямой логической связи между этими событиями нет.

Чем же можно объяснить такую «неровность» всех показателей группы X/XI/XII? Возможно, спецификой их содержания. Это книги «военные», состоящие в большой степени из отдельных боевых эпизодов, которые во многом схожи между собой и в какой-то степени «взаимозаменяемы».

---

[8] Шаг=1, окно–200.

[9] Значение 0,22 условно взято в данном случае в качестве рубежа потому, что если выстроить последовательность возрастания амплитуды, то между V книгой (0,22) и следующей XII (0,27) разрыв показателей будет самым большим. Но если принять границу, например, 0,20, результат существенно не изменится

Группировка книг «Энеиды» по времени написания

Итак, мы подошли к главному — формированию определенных групп книг по признаку их наибольшей связанности между собой по различным характеристикам. Согласно вышеизложенным данным мы можем разбить корпус «Энеиды» на 3 основные и 2 дополнительные группы. Прежде всего, в одну группу входят книги I и VI. Вторая основная группа книг — II, III и IV. И наконец, в третью основную группу входят книги X, XI и XII. Все перечисленные группы отличаются общностью многих характеристик, как было показано выше. В дополнительные, «промежуточные» группы входят VII, IX и V, VIII книги. Последовательность сформированных нами групп выглядит следующим образом:

2:3:4	9:7	10·11:12	5:8	6:1
A	B	C	D	E

Следует подчеркнуть, что последовательность книг внутри этих групп в достаточной степени произвольна (например, вполне вероятно, что книги группы C писались фактически параллельно друг с другом); мы считаем достаточно установленным лишь взаиморасположение основных групп. Это значит, что разница во времени написания I и II книг значительно больше, чем, например, II и XI.

В некоторых случаях такую группировку можно связать с общностью содержания книг, составляющих единую группу (например, группы A и C), в других это можно сделать только с некоторой натяжкой, но содержание и не должно рассматриваться как равноправный фактор в случае формального анализа. То, что некоторые группы можно связать по этому признаку, лишь дополнительное подтверждение, в некотором смысле даже удача, но отсутствие такой связи ни в коей мере не может служить опровержением результатов анализа.

* * *

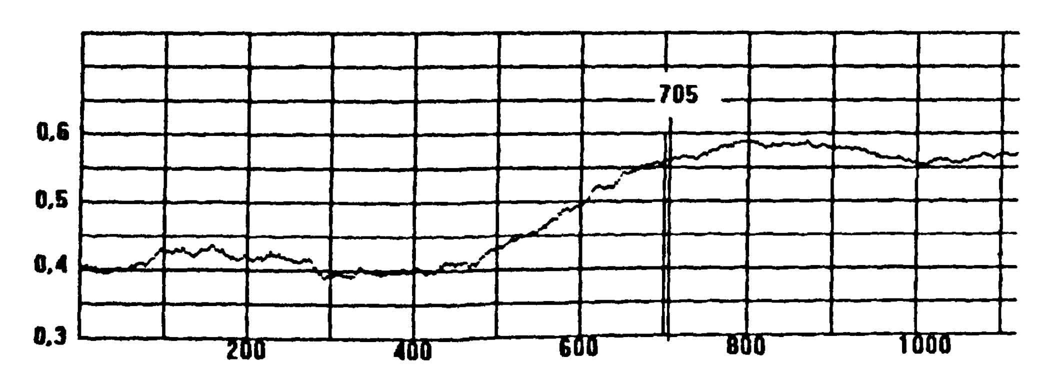
Возможно, еще одно перспективное направление использования динамического метода исследования текстов определение рейтинга параметров. Так, каждому параметру может быть присвоен определенный «коэффициент достоверности», обратно пропорциональный разбросу показаний этого параметра в динамическом режиме. В соответствии с этим коэффициентом определяется и «удельный вес» каждого показателя в комплексе параметров при атрибуции или датировке произведений

Приложение

Таблица результатов,
полученных в статическом режиме работы программы ARATOR

		A	E	M	стихсв*
Vergili	1	0,51	0,50	0,48	753
Aeneis	2	0,38	0,63	0,39	793
	3	0,39	0,61	0,42	710
	4	0,35	0,56	0,28	700
	5	0,42	0,51	0,44	863
	6	0,56	0,52	0,51	898
	7	0,40	0,57	0,47	809
	8	0,40	0,52	0,48	727
	9	0,37	0,53	0,43	809
	10	0,41	0,48	0,45	900
	11	0,41	0,59	0,44	912
	12	0,42	0,58	0,49	949
Georgica	1	0,39	0,49	0,53	514
	2	0,39	0,48	0,48	541
	3	0,41	0 52	0,45	566
	4	0,41	0,53	0,50	563

График 1. Стык между IV и VI книгами «Энеиды» (Accentus)



* Учитываются только *полные* гекзаметры.

График 2. Стык между I и IV книгами «Энеиды» (Accentus)

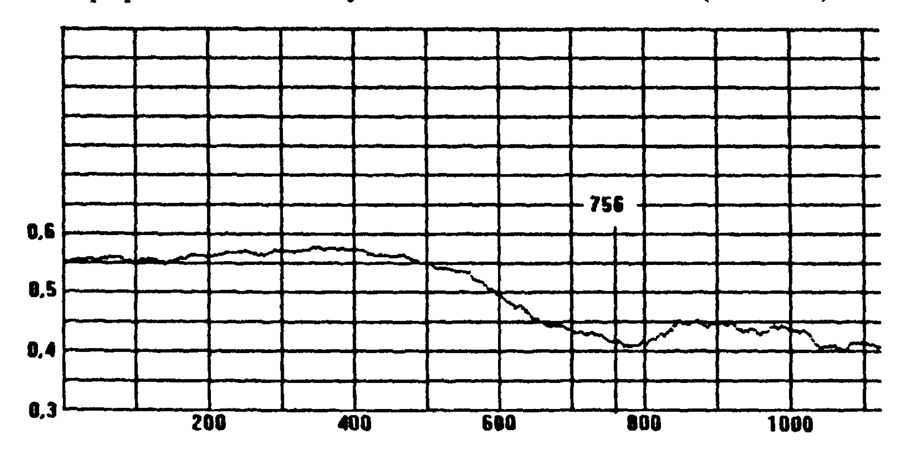


График 3. XI книга Энеиды (Accentus) (шаг=1, окно–200)

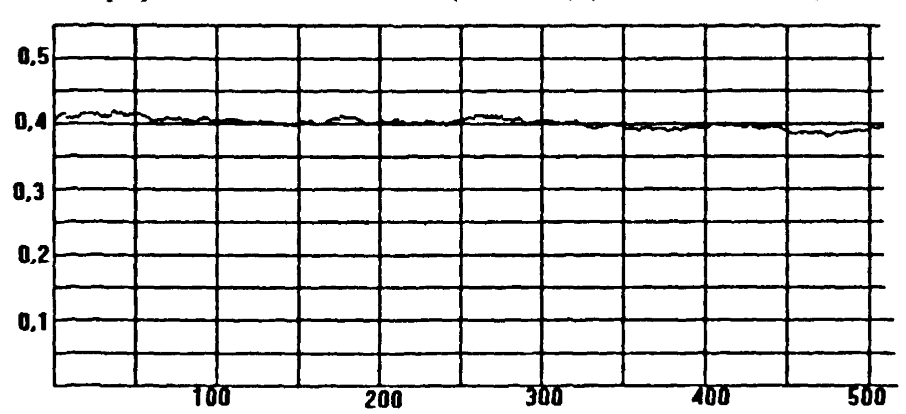
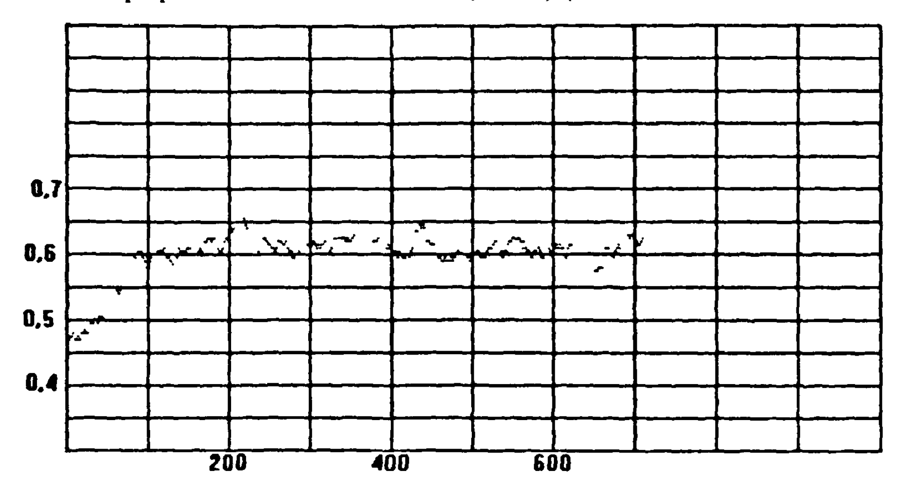


График 4. XI книга Энеиды (Elisio) (шаг–2, окно 200)



СЛАВЯНСКИЙ СТИХ

Лингвистическая и прикладная поэтика

Материалы международной конференции 23—27 июня 1998 г.

Издатель А. Кошелев

Редакционная подготовка книги
осуществлена в издательстве «Наука»
Редактор Е. Ю. Жолудь

Корректор А. Назаревская

Подписано в печать 20.09.2001. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Times.
Усл. изд. л. 33,54. Заказ № 4570. Тираж 1000.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК-005 93, том 2; 953000— книги, брошюры

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
http://www.lrc-mik.narod.ru

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография „Наука"».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*